المشاكلة والاختلاف

قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف

* المشاكلة والاختلاف

(قراءة في النظرية النقدية العربية، وبحث في الشبيه المختلف)

* تأليف: د. عبد الله الغذّامي

* الطبعة الأولى، 1994.

* الناشر: المركز الثقافي العربي

* العنوان:

□ بيروت/الحمراء - شارع جان دارك - بناية المقدسي - الطابق الثالث.
* ص.ب/113-5158/• هاتف/343701-352826/• تلكس/NIZAR 23297LE/

□ الدار البيضاء/• 42 الشارع الملكي - الأحباس * ص.ب/4006/• هاتف/307651-303339/
• 28 شارع 2 مارس • هاتف /271753 - 276838/ • فاكس /305726/.

الدكتور عبدالله محمد الغذّامي

المشاكلة والاختلاف

قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف





إيلاف الاختلاف

كيف يكون النص الأدبي نصاً أدبياً؟

هذا سؤال شغل الناظرين في أدبية الأدب، وتأسس عنه علم قائم بذاته هو (نظرية الأدب)، وليس بمقدور أحد أن يزعم أن هذا السؤال وهذا العلم شيء جديد مبتكر، بل الحق إن الفكر الإنساني قد اشتغل في مسائل هذا السؤال منذ أن كان الأدب، وتدرج الاهتمام من الملاحظات المجردة والعابرة إلى مستويات التأمل والتعمل ومراجعة التصور. ولقد كان من حظ المتأخرين أن وجدوا بين أيديهم كمّاً معرفياً مهولاً تراكم على مرّ الزمن، فساعد ذلك على مقارعة الرأي بالآراء والفكرة بالأفكار، مما جعل الأفكار تتعرض لمزيد من الفحص والمقارنة والاختبار. ثم ان ذلك أعطى كل فكرة جديدة رصيداً معرفياً من الموروث الثقافي يساعدها على احتلال موقع مأمون في النسيج المعرفي الانساني، وصارت كل نظرية ـ مهما بدت جديدة ـ تملك سلسلة من النسب والانتساب يمنحها صدقاً لدى أهلها ومكاناً لدى تاريخها.

من هذا المسلك رحت أجوب سراديب الماضي باحثاً للنصوصية عن شجرة تنتسب إليها، وكان هذا المبحث يدعو لنفسه ويفتح أبوابه دون حاجة إلى طَرق كثير.

وإن كنا نرى أن النص يتأسس على قاعدة (الاختلاف)، فإن هذه القاعدة هي مبدأ نصوصي يجد بذرته لدى الجرجاني (الفصل الأول)، ولدى آخرين من مبدعين ومفكرين عرب (الفصل الثالث)، وربما تنوعت المصطلحات ولكن المفهوم واحد. ولسوف نجد مصطلحات مثل (المعمىّ) و (الشرود) تتردد في الهاجس الإبداعي وكلها تهدف إلى كتابة واصطياد النص المختلف.

والنص المختلف هو ذلك الذي يؤسس لدلالات إشكالية، تتفتح على إمكانات مطلقة من التأويل والتفسير. فتحفز الذهن القرائي وتستثيره ليداخل النص ويتحاور معه في مصطرع تأملي يكتشف القارىء فيه أن النص شبكة دلالية متلاحمة من حيث البنية، ومتفتحة من حيث إمكانات الدلالة. وبما أنها كذلك فهي مادة للاختلاف، بمعنى أنها مختلفة عن كل ما هو قبلها، وهي تختلف عما نظنه قد استقر في الذهن عنها. ومع تجدد كل قراءة نكتشف أن النص يقول شيئاً لم نلاحظه من قبل، فكأننا أمام نص جديد يختلف عن ذلك الذي عهدناه في قراءات سابقة. هذا هو النص المختلف، الذي تشير إليه مقولات الجرجاني، المعروضة في الفصلين الأول والثاني، ومثلها مقولات أخر لغيره عرضنا لها في الفصل الثالث ولمسناها في الثاني.

وفي مقابل هذا نجد مفهوماً آخر يزاحم مفهوم الاختلاف ويسابقه لاحتواء النص في التصور وفي الإنشاء، وهو مفهوم (المشاكلة) الذي ساد لدى عدد كبير من الدارسين. وهو يهدف إلى جعل الإبداع نظاماً انضباطياً يتشاكل النص، بوصفه لغة، مع

الأشياء بوصفها واقعاً مقرراً سلفاً. ويكون النص ثانوياً وتابعاً ومحاكياً، ويحكم عليه من هذا المنظور. فالعالم سابق على النص، واللفظ لا بد أن يطابق المعنى. وإنه لمن نعم الله أن هذا المفهوم لم يتغلغل في التجربة الإبداعية بوصفها ابتكاراً وإنشاء، وذلك لأن الابداع لا يمكن أن يتأسس على المطابقة والمشاكلة، ولو شاكل النص واقعه الخارجي لتحول إلى وثيقة وصفية وصار خطاباً علمياً أو تاريخاً. ولا ريب أن المبدعين يدركون ذلك تلقائياً، ولذا فهم قد ارتفعوا عنه تلقائياً. وليست المعضلة ـ هنا ـ لدى المبدعين ولكنها فحسب لدى المفكرين والنقاد. وتأثيرهم لا يبلغ المبدع، وإنما هو تأثير يفسد ـ وأفسد ـ النشاط القرائي، وأثر على علاقة القارىء مع النص. وحدث ظلم كبير ضد التجديد والتحديث بسبب ترسب تصورات (المشاكلة) وغلبتها على الذهن الثقافي. وجرى رفض أبي تمام من أهل المشاكلة كالآمدي ومن جاء بعده في خط طويل يمتد إلى المرزوقي شارح الحماسة. وكذلك صارت دعوات الرفض ضد الشعر الحديث، وهي تعود إلى غلبة مفهوم المشاكلة على عقول الرافضين.

ولقد التزمت بمصطلحات عربية تدل على ما أهدف إليه من مفهومات. ومصطلح (الاختلاف) يتردد عند عبد القاهر الجرجاني ليدل به على تحولات الدلالة الأدبية من واقعها المعطى، بوصف هذا الواقع عالماً اصطلاحياً متعارفاً عليه، إلى واقع جديد يتولد عن النص. وهذا التوالد هو اختلاف يفضي إلى ائتلاف وينتج عن تزاوج المختلفات داخل النص. وفي الفصل الأول والثاني تفصيل ذلك. ولا ريب أن ترديد مصطلح (الاختلاف) في واقعنا هذا

بمصطلحات (البيان) و (التخييل) و (الأدبية)، من حيث كونها أسساً نظرية عن النص بما إنه إبداع وإنشاء وكتابة. وتتكامل حلقات النص بعد ذلك مع مفهومي المشاكلة والاختلاف من حيث كون النص مادة للقراءة والتفسير، فالشاعرية تتعرض لنشأة النص وإبداعه، وهذه تنظم طرائق ومناحي استقباله وقراءته: هناك النص مكتوباً، وهنا النص مقروءاً.

والهدف أولاً وأخيراً هو إثارة الأسئلة حول إشكاليات التفسير والنظرية بما أنها ضرب من القراءة ومن التفسير - في الأدب العربي.

وفي القسم الثاني من الكتاب وقفت على مفهوم (الشبيه المختلف) كما يتجلى في النص الإبداعي من خلال مداخلة المتنبي للبحتري وبالوقوف على (المقامة البشرية) وما تنطوي عليه من إشكالات قرائية وتأويلية.

ذاك بحث في النص عن النص وفي التفسير عن التفسير، وهو قراءة للمضمر النصي والمضمر النظري.

أرجو أن أكون بمحاولتي هذه قد فتحت باباً آخر من أبواب الأسئلة والاستبطان في موروثنا النظري والإبداعي... والله الموفق.

عبد الله محمد الغذامي
الرياض 1994 م

القسم الأول

المشاكلة والاختلاف

الفصل الأول

«مشكلة المعنى في النص الأدبي»

1-1 من المشاكلة إلى الاختلاف

من شعر امرىء القيس قوله[1]:

كأنيَ لم أركب جواداً للذةٍ
ولم أتبطّن كاعباً ذات خلخالِ
ولم أسبأ الزّق الروي ولم أقل
لخيليَ كري كرة بعد إجفالِ

وهما بيتان قال عنهما ابن طباطبا إنهما حسنان، ولكنه استدرك كما ينقل عنه المرزباني[2] فقال: (لو وضع مصراع كل واحد منهما في موضع الآخر كان أشكل وأدخل في استواء النسج). وهذه ملاحظة تتفق مع ما نقله ابن رشيق[3] عن (رجل بغدادي يعرف بالمنتخب، لا يكاد يسلم منه أحد من القدماء والمحدثين، ولا يذكر شعر بحضرته إلا عابه وظهر على صاحبه بالحجة

(1) ورويت لعبد يغوث. انظر: الجرجاني، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، ص 195 (تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي. مطبعة عيسى البابي الحلبي. القاهرة، 1966).

(2) المرزباني: **الموشح** 32 (تحقيق محب الدين الخطيب. المطبعة السلفية. القاهرة 1385 هـ).

(3) ابن رشيق: **العمدة** 258/1 (تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد. دار الجيل. بيروت 1972).

الواضحة، فأُنشد يوماً هذين البيتين فقال: قد خالف فيهما وأفسد لو قال:

كأني لم أركب جواداً «ولم أقل
لخيلي كري كرة بعد إجفالِ»
ولم أسبأ الزِّق الروي «للذة
ولم أتبطن كاعباً ذات خلخالِ»

لكان قد جمع بين الشيء وشكله، فذكر الجواد والكرَّ في بيت، وذكر النساء والخمر في بيت).

حدثت هذه الملاحظة في مجلس سيف الدولة، والذي يبدو من رواية ابن رشيق أن سيف الدولة لم يجد في نفسه قبولاً لقول الرجل البغدادي، ولذا فقد فرح عندما اعترض أحد الحضور قائلاً: (لا كرامة لهذا الرأي، الله أصدق منك حيث يقول: «إن لك ألا تجوع فيها ولا تعرى، وأنك لا تظمأ فيها ولا تضحى». فأتى بالجوع مع العري ولم يأت به مع الظمأ).

هذه قصة تفسيرين لقول شعري، أحدهما يأخذ بمبدأ (الجمع بين الشيء وشكله) وهو حكم عقلي يستند على مبدأ نقدي. ويعارضه تفسير آخر يعتمد في هذه القصة على حس ذوقي ينطلق من مقارنة البيان بالبيان، على أساس أن الخطاب البياني يتأسس من أعراف يفسر بعضها بعضاً ويبرره. فنحن هنا نجد آية من القرآن تستخدم لتبرير الشعر وتفسيره، مثلما أن الشعر يستخدم لشرح آي القرآن وبيان غايات معانيها، كما فعل ابن عباس ومن تلاه من المفسرين.

وإن كان رد صاحبنا هذا قد جاء وكأنه مجرد إجابة ذكية على ملاحظة (علمية) فإن هذا الرأي الذوقي قد تحول ـ فيما بعد ـ إلى مبدأ

نقدي (علمي) متأصل، على يدي الإمام عبد القاهر الجرجاني الذي قرر مبدأه النقدي الذي يقوم على الجمع بين (شدة الائتلاف) و (شدة الاختلاف)[4]، وذلك في قوله عن حالة شعرية مماثلة: (لم يكن إعجاب هذا التشبيه لك وإيناسه إياك لأن الشيئين مختلفان في الجنس أشدّ الاختلاف فقط، بل لأن حصل بإزاء الاختلاف اتفاق كأحسن ما يكون وأتمه، فبمجموع الأمرين ـ شدة ائتلاف في شدة اختلاف ـ حلا وحسن وراق وفتن).

وهذا يضعنا في مواجهة مع مبدأين للقراءة النصوصية هما مبدأ (الجمع بين الشيء وشكله) ومبدأ (الجمع بين شدة الائتلاف وشدة الاختلاف). ولن يغيب عن بالنا هنا التركيز على كلمة (شدة) التي تقوم مقام الشرط، إذ الأمر لا يقصد به مجرد الائتلاف والاختلاف وإنما المراد هو (شدة) كل منهما، مما يعني أن الجرجاني يهدف إلى أقاصي غايات الدلالة في النص الشعري (والشاعري عامة، بمعنى أن الشاعرية تشمل كل نص غير نفعي)[5].

أما المبدأ الأول فهو يأخذ بمجرد الجمع بين الشيء وشكله. وهذا هو رأي المنتخب ذلك الرجل البغدادي الذي لا نعرف عنه شيئاً سوى مقولته هذه، وهي مقولة لا ينفرد بها وحده فقد رأينا ابن طباطبا يشاركه الرأي من أجل (استواء النسج) وهو يضيف (الاستواء) هنا كعامل مضاد لمبدأ الاختلاف الجرجاني. والسؤال

(4) عبد القاهر الجرجاني: **أسرار البلاغة** 140 (تحقيق هـ. ريتر. مطبعة وزارة المعارف. استانبول 1954).

(5) للاستزادة عن مفهوم الشاعرية / 1: عبد الله الغذامي: **الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية**، ص 16-26. النادي الأدبي. جدة 1405 هـ، 1985 م).

الذي ينشأ أمامنا هو: ماذا وراء هذين المبدأين؟

هذا سؤال ستسعى هذه الدراسة إلى سبر إمكانات إجابته من أجل الخروج بتصور نظري عن مشكلة المعنى والدلالة في النص الشاعري (الأدبي، الجمالي، غير النفعي).

2-1 من الفحص المباشر لعلاقة القول بالتطبيق ثم بالشرح نجد أن المنتخب حينما أطلق مبدأه في (الجمع بين الشيء وشكله) إنما كان يستند على (منطق المعنى) في النص، وهذا واضح من تعليله للتركيب المقترح للبيتين كي يكون الجواد والكر في بيت، والنساء والخمر في بيت. فالجواد يقتضي الكر وهذه علاقة معنى، كما أن العلاقة بين الكاعب والخمر أقرب (في المعنى) من العلاقة بين الجواد والكاعب.

وبما أن المبدأ هنا يستند على (منطق المعنى) فإن ابن رشيق لم يجد باباً للرد على الرجل البغدادي إلا باب (المعنى) حيث برر ابن رشيق التركيب الأصلي للبيتين وقرر أن (قول امرىء القيس أصوب، ومعناه أعز وأغرب) وهو في هذا يركز على فكرة (الصواب) مقرونة بالمعنى أي أنه ينافح عن صواب معنى امرىء القيس، ولذا فسر اللذة بالصيد (هكذا قال العلماء ـ كما ينقل ابن رشيق) وقرنها بغشيان النساء، ثم تلا ذلك بالفتوة والشجاعة متمثلين بأنه يسبأ الزق ويكر على الخيل. ولما جاء عند الآية الكريمة أخضع دلالة النص فيها إلى (مستعمل العادة) حيث نقرأ قوله: (أما احتجاج الآخر بقول الله عز وجل فليس من هذا في شيء، لأنه أجرى الخطاب على مستعمل العادة، وفيه مع ذلك تناسب، لأن العادة أن يقال: جائع عريان، ولم

يستعمل في هذا الموضع عطشان ولا ظمآن). وابن رشيق في هذا يلغي من الآية الكريمة كل قيمة جمالية ـ دون أن يعلم ـ لأن اللجوء إلى (مستعمل العادة) يجعل التركيب الدلالي هنا عادياً وتقليدياً، بينما الأمر على عكس ذلك، لأننا لسنا أمام مثال معزول ولكننا أمام مشكلة بيانية (جمالية) تستدعي منا موقفاً نظرياً لحلها، ولا ريب أن مفهوم الرجل البغدادي كان أعمق من مفهوم ابن رشيق، وذلك على المستوى النظري. لأن ابن رشيق لم يفعل سوى الاحتكام إلى (المعنى) لا كأساس نظري كما فعل البغدادي، ولكن كردة فعل تشرح وتبرر دون أن تقنن ـ وعندما يشرح فهو يعتمد على (قول العلماء) كأساس لشرح معنى اللذة، كما أنه يستند على (مستعمل العادة) في شرحه للآية الكريمة. وهو بهذا يبرر النص تبريراً معنوياً معتمداً على براهين من خارج النص ويغفل عن البعد الجمالي ولا يسعى لاستكناه امكانات النص الجمالية. ولو فطن إلى مزالق صنيعه هذا لعلم أنه قد جنى على النص بينما كان يقصد حمايته. ولقد رأينا كيف جعل الآية مجرد محاكاة للمستعمل. كما أن شرحه لأبيات امرىء القيس إنما قام على محاولة لكشف (الجمع بين الشيء وشكله)، ومن هنا جعل البيت الأول يقوم على الجمع بين لذتين (الصيد والكاعب) والبيت الثاني يجمع بين الفتوة والشجاعة.

أما الجرجاني فإن يلجأ إلى مقومات النص الماثلة أمامه ويسعى إلى توصيفها. فهو لا يجلب إلى النص براهين أجنبية عليه ليبرر بها النص كما فعل ابن رشيق. ولا يتعسف على حرمة النص فيعيد صياغته بناء على فهمه النظري الخاص كما فعل المنتخب، ولكنه إذا ما بهره النص سعى إلى استكناه بواعث الجمال والشاعرية فيه،

كما رأينا قوله ـ أعلاه ـ الذي كان وصفاً للأثر القرائي الذي أحدثه بيت ابن المعتز[6].

وكأن البرق مصحف قارٍ

فانطباقاً مرةً وانفتاحا

وهذه المحاولة انتجت لنا منظوراً نقدياً متطوراً يعتمد على الوصف ويجعل الإبداع أولاً، ثم التقييم النقدي، مبنيّاً على سبر أثر النص في القارىء ومن هنا جاءنا هذا المبدأ الجديد، مبدأ (الجمع بين شدة الائتلاف وشدة الاختلاف) بين أركان التشبيه. ولم يبحث الجرجاني عن المشاكلة بين الشيئين اللذين هما غير متشاكلين. بل إنه ليرى أن جمع المتنافرات والمتباينات هو إلى الشاعرية أقرب من الجمع بين (الأشياء المشتركة في الجنس المتفقة في النوع). وهو يقول في هذه المسألة عن تقرير الشبه بين الأشياء المختلفة: (إن الأشياء المشتركة في الجنس المتفقة في النوع تستغني بثبوت الشبه بينها وقيام الاتفاق فيها عن تعمل وتأمل في إيجاب ذلك لها وتثبيته فيها، وإنما الصنعة والحذق، والنظر الذي يلطف ويدق في أن تجمع أعناق المتنافرات والمتباينات في ربقة، وتعقد بين الأجنبيات معاقد نسب وشبكة. وما شرفت صنعة، ولا ذكر بالفضيلة عمل، إلا لأنهما يحتاجان من دقة الفكر ولطف النظر ونفاذ الخاطر إلى ما لا يحتاج إليه غيرهما، ويحتكمان على من زاولها والطالب لهما من هذا المعنى ما لا يحتكم ما عداهما. ولا يقتضيان ذلك إلا من جهة إيجاد **الائتلاف في**

(6) الجرجاني: أسرار البلاغة، 140.

المختلفات)[7].

هذا كلام يستدعي في ذهني رأساً كلمة فاليه اتكلان: (ويل له.. ذاك الذي لا يملك الشجاعة على أن يجمع بين كلمتين لم يجتمعا لأحد من قبل قط)[8].

على أن الجرجاني يركز في قوله هذا على أساسين جوهريين هما:

أ ـ فكرة التعمل والتأمل، مع دقة الفكر ولطف النظر ونفاذ الخاطر ـ في النص.

ب ـ لن يتسنى لهذه الحاسة المذكورة في (أ) التحرك في نفس القارىء إلا إذا كان النص يقوم على الجمع بين (أعناق المتنافرات والمتباينات) وهذا ما يجعل الصنعة تشرف.

ومن هنا يكون الفعل القرائي مسؤولاً مسؤولية أولية عن الكشف عن أبعاد النص وجمالياته، ويكون النص باعثاً وحافزاً على فعل (التعمل والتأمل) وتكون القراءة عملاً شاقاً لأنها تسعى إلى (إيجاد الائتلاف في المختلفات).

وهذا هو المبدأ الثاني الذي يقوم على شاعرية النص: (جمالياته وبلاغياته) كمقابل للمبدأ الأول الذي أخذ به المنتخب وهو مبدأ (منطق المعنى)، وهو مبدأ يسعى إلى (الجمع بين الشيء وشكله) وقد نسميه هنا: المشاكلة. في حين يأخذ الجرجاني بالمخالفة

(7) المرجع السابق، 136.

(8) الغذامي: **الخطيئة والتكفير**، 286.

كأساس للتحول الأسلوبي الشاعري في النص.

وفي هذين المبدأين نجد أنفسنا أمام توجهين متباينين، أحدهما يرتكز على (المعنى) والآخر يرتكز على (الأثر). والمعنى سابق على النص ومتعال عليه وحكمه اصطلاحي معياري. أما الأثر فلاحق للنص وناتج عنه وحكمه جمالي وصفي. وهذا ما سنبحث فيه في الفقرات التالية.

3-1 اللغة والفكر:

كانت المشكلة النصوصية الأولى في البلاغة تنحصر دوماً في ثنائية اللفظ والمعنى وأيهما أحق في الأفضلية الجمالية، وجرى الدرس البلاغي في جدل طويل حول ذلك، وحاول الجرجاني حل هذه المشكلة بنظريته حول النظم الذي هو (عبارة عنْ توخي معاني الكلم)[9]، أي أن النظم ليس شيئاً (إلا توخي معاني النحو وأحكامه ووجوهه وفروقه فيما بين معاني الكلم)[10]. وهذا حل لا يعطي اللفظ حقه الكامل من المعادلة. وإن بدا ـ ظاهرياً ـ أنه قد نال هذا الحق. وذلك أن (توخي المعاني) يجعل اللفظ ـ بالضرورة ـ تابعاً للمعنى ولاحقاً به وهذا ما صرح به الجرجاني في موطن آخر حيث جعل المعاني أولاً والألفاظ خدماً لها. ولتقرأ قوله في ذلك شارحاً مفهوم (التوخي) الذي تستند عليه نظرية

(9) عبد القاهر الجرجاني: **دلائل الاعجاز** 277 (تحقيق السيد محمد رشيد رضا. دار المعرفة، بيروت 1978).

(10) المرجع السابق، 403.

النظم حيث يقول: (لا يتصور أن تعرف للفظ موضعاً من غير أن تعرف معناه، ولا أن تتوخى في الألفاظ من حيث هي ألفاظ ترتيباً ونظماً، وانك تتوخى الترتيب في المعاني وتعمل الفكر هناك فإذا تم لك ذلك أتبعتها الألفاظ وقفوت بها آثارها، وإنك إذا فرغت من ترتيب المعاني في نفسك لم تحتج إلى أن تستأنف فكراً في ترتيب الألفاظ بل تجدها تترتب لك بحكم أنها خدم للمعاني وتابعة لها ولاحقة بها)[11].

وهذا قول صارم الحكم في تغليب المعنى على اللفظ الذي صار يقفو أثر المعنى بحكم أنه خادم / وتابع / ولاحق للمعنى. وليس أشد جوراً من هذا الحكم على اللفظ، مما يحدث تصدعاً في المشروع الجرجاني في نظريته البيانية. لأن هذا الحكم يتصادم مع المبدأ الذي تناولناه في القفرة (1-2)، المبدأ الذي يقوم على (شاعرية النص) أي أنه يستند على أسبقية النص وأفضليته كصانع للمعنى ومنتج له وليس العكس كما تقول الكلمات المقتبسة هنا.

وإنه لمن الواضح أن الجرجاني ـ هنا ـ يتكلم عن (إنشاء) النص، بينما يتكلم هناك عن (استقبال) النص. كما أنه من الواضح أيضاً أن هذا القول جاء معزولاً عن ذلك السابق في الفقرة السابقة، لأن الكلام هذا ورد في (دلائل الإعجاز) بينما ذاك ورد في (أسرار البلاغة). وهذا قد يبرر اختلاف الحكم باختلاف المسألة المطروحة واختلاف ظرف المناقشة، لكنه مع هذا كله يمثل تصدعاً في التصور الكلي لمنظور الجرجاني، حيث أسفر هذا عن نظريةٍ في الإنشاء تتناقض مع نظريةٍ في

(11) المرجع السابق، 44.

القراءة، إحداهما تُغلِّب المعنى وتقدمه، والأخرى تُغلِّب النص وتُغْلِيه. وليس النص سوى اللفظ متنامياً في نظم متوخى ليس في متابعة المعنى المقرر في النفس، ولكن لإنتاج المعنى وإفرازه ـ كما سنقول لاحقاً ـ. وكما نفهم من مقولة الجرجاني في (إيجاد الائتلاف في المختلفات)، وهذا الإيجاد يتم في التعمل والتأمل في النص الماثل، وليس في الهجس بالمعاني وترتيبها ثم إلحاق الألفاظ بها، بحكم أنها خدم لتلك المعاني.

وليس الأمر في تناقض مقولتين منعزلتين للجرجاني فحسب، ولكنه أيضاً يحدث داخل المقولة الثانية ذاتها، وذلك حينما أنهى الجرجاني قوله بالجملة التالية: (وأن العلم بمواقع المعاني في النفس علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق). وقوله هنا (العلم بمواقع) ثم تكرار ذلك بقوله (علم بمواقع) يعني أن الكلام هنا موجه لقارىء النص وليس لمنشئه ـ كما بدا لنا في الجمل السابقة على هذه الجملة. لأنه لو كان يقصد المنشيء لقال (إن الشعور بمواقع المعاني... شعور بمواقع الألفاظ). والفرق هنا بيِّن، لأن العلم بأمر ما يتضمن إمكان الجهل به، والمرء لا يجهل ما يختلج في نفسه كما أنه لا ينفصل عنه. والحس بالمعاني في النفس هو ما يسمى اليوم باللغة الداخلية[12]. ولذا فإن الجملة حتماً تتوجه للقاريء مستقبل النص، وليس للمنشيء صانع النص. ولو قصد الأخير بها للزم استخدام كلمة الشعور أو مترادفاتها.

ومن هنا ندرك أن مشروع الجرجاني في نظرية البيان لم يتحقق

(12) عبد الصبور شاهين: **في علم اللغة العام** 96 (مؤسسة الرسالة. بيروت 1984).

إلا جزئياً، وذلك بسبب محاصرة المعنى وسيطرته على تفكير الجرجاني. وهذه نتيجة متوقعة في تلك الفترة من حضارة الإنسان. فالعربي المسلم كان مشغولاً فكرياً في مبحث كلامي استحوذ على الفكر العربي في قرونه الأولى، حول مفهوم (القديم) و (الحادث) وكان الكلام واللغة عامة مرتكز الجدل في ذلك في مسألة (القرآن) وتنزيله من الله أو خلقه، وفي كلتا الحالتين يكون القول تالياً ولاحقاً، ومن هنا جاءت فكرة الانفصال بين الشيئين وأسبقية أحدهما على الآخر[13]. وقد كان الجرجاني متكلماً أشعرياً، وغاياته كانت دينية. كما أن مسألة العلاقة بين التفكير واللغة، وأسبقية التفكير فيها كانت هي المفهوم السائد لدى المتقدمين من علماء اللغة عرباً وغير عرب، على أساس أن الألفاظ (أوعية للمعاني) وهي (لا محالة تتبع المعاني في مواقعها) وسبيل النظم في ذلك أن المنشيء (يرتب المعاني في نفسه وينزلها ويبني بعضها على بعض) كما ينص الجرجاني[14] ويؤكد. وهو يحدد حركة النظم على (الوجه الذي يقتضيه العقل) وهو (ترتيب المعاني في النفس ثم النطق بالألفاظ على حذوها)[15].

وهذا هو الرأي المسيطر على تصور الجرجاني في كل مداخلاته عن (النظم) ولم يتحرر منه إلا حينما هجس بفكرةٍ سماها (معنى المعنى) تتفق مع مفهوم (الائتلاف في الاختلاف) من حيث ارتكازها

(13) لقد أفاض الدكتور محمد عابد الجابري في هذه القضية الكلامية وفصل. انظر كتابه: **نقد العقل العربي**، جـ 2، **بنية العقل العربي**، ص 59 وما بعدها، (المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1986).

(14) الجرجاني: **دلائل الاعجاز**، 43.

(15) المرجع السابق، 41.

على (الأثر) الناتج عن النص وما يتولد عنه من دلالات، وسوف نتعرض لذلك بعد أن نفرغ من هذه الفقرة. لكننا الآن نركز على هيمنة المعنى ـ وهو أحد تجليات التفكير ـ على التصور اللغوي القديم. كما رأينا عند الجرجاني هنا. وقد أشار ميشيل فوكو إلى أن ذلك ـ أيضاً ـ هو السائد في الحضارة الغربية حيث يقول: (إن الفكر الغربي قد حرص على أن يكون للخطاب أضأل موقع ممكن بين الفكر والكلام، ويبدو أن الفكر الغربي قد حرص على أن تظهر ممارسة الخطاب كنوع من التفاعل بين فعل التفكير وفعل الكلام، سيكون الخطاب فكراً مكسواً بعلاماته، فكراً جعلته الكلمات مرئياً)[16].

وهذا القول في أن الخطاب فكر مكسوّ أو فكر مرئي بالكلمات هو المعادل لقول الجرجاني في أن الألفاظ وعاء للمعاني. والفرق بين الفكرتين هو في استعمال (المعاني) بدلاً من الفكر، والألفاظ بدلاً من الكلمات، كما أن مفهوم (الخطاب) هنا يتعادل مع مفهوم (النظم) عند الجرجاني. ومن هنا فالعالم القديم متفق في نظرته للمعنى والفكر وتقدمهما على النص.

ولذا فاللغة عندهم كانت تتحدد بكونها (تعبيراً عن) و (وعاء لـ) الفكر[17].

ولكن مفهوم اللغة تطور مع مرور الزمن ليتحول من النظر إلى اللغة على أنها (تعبير ووعاء) يعتمد على الاستخدام النفعي، إلى

(16) ميشيل فوكو: **نظام الخطاب** 31 (ترجمة محمد سبيلا. دار التنوير. بيروت 1984).

(17) للتفصيل، انظر: نايف خرما: أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة، 215,208 (عالم المعرفة. الكويت 1978). وعبد السلام المسدي: **اللسانيات وأسسها المعرفية**، 27-28، (الدار التونسية للنشر، تونس 1986).

النظر إلى اللغة من جانب وظيفتها الاتصالية، وهذا مفهوم حديث أفضى أولاً إلى توحد العلاقة بين اللغة والتفكير على أساس أن التفكير نوع من السلوك البشري، كالسلوك اللغوي تماماً، ولذلك فإنه لا يجوز التمييز بينهما على أنهما شيئان مختلفان. وهذا هو ما ذهب إليه السلوكي الأمريكي (سكينر) كما ينقل نايف خرما[18]. وهذا معناه أن الفكر ينتج اللغة، كما أن اللغة تنتج الفكر، ولا سبيل لوجود أحدهما دون الآخر. ولكن اعتراضات كثيرة قامت في وجه هذا التصور. والاعتراض فيها يقوم على أساس (أن للغة تأثيراً كبيراً على الطريقة التي يفكر بها أفراد المجتمع)، وهذه الطريقة (تختلف عن طريقة تفكير أفراد مجتمع آخر يتكلمون لغة أخرى)[19]. مما يقتضي عدم أسبقية الفكر. ولو كان الفكر هو السابق لما اطرد اختلاف التفكير باختلاف اللغات. ولقد كان هذا الاعتراض باباً للعالم الأمريكي «وورف» ليطرح فرضيته (التي تقول إن البنية اللغوية أو التركيب اللغوي هو الذي يحدد الفكر ويسيطر عليه سيطرة كاملة، ولذلك فإن معرفة البشر بهذا العالم وتجاربهم فيه ونظرتهم إليه ومواقفهم منه تختلف باختلاف اللغات التي يتكلمونها). وهذه النظرية (تعني أنه لا وجود للفكر بدون اللغة)[20].

وهذه فكرة أجد نفسي ميالة إليها مع تحفظ واحد هو أننا لا نجرؤ على نفي الفكر من دون اللغة مطلقاً. إذ الفكر قابل للوجود

(18) خرما: أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة، 208-216.

(19) المرجع السابق، 216-217.

(20) المرجع السابق، 217، وذكر أمثلة على صدق هذه النظرية.

هجساً أو خاطراً عابراً. وهذا يصح أن نسميه باللغة الداخلية، كما فعل بول شوشار[21]. أما حين حضور اللغة فهي الأولى بالتقدمة لأنها هي البنية المنتجة للأثر النصوصي. ومن ذلك الفكر متجلياً من خلال الدلالة بأنواعها. وتكون الكلمات (هي نفس بنيان اللغة المستعملة والمنتجة لمفعول المعنى) كما يقول فوكو واضعاً بذلك البديل للتصور التقليدي عن اللغة كتعبير أو كوعاء. وبذا نتجه نحو ما سماه فوكو بمبدأ الخصوصية الذي يعني (ألا نذيب الخطاب في لعبة دلالات مسبقة، وألا نتخيل أن العالم يصوِّب نحونا وجهاً يمكن قراءته، وجهاً لم يبق علينا سوى أن نفك رموزه. إن العالم ليس طوع معرفتنا. ليست هناك سلطة فكرية سابقة على الخطاب تهيؤه لصالحنا. يجب تصور الخطاب كعتق نمارسه على الأشياء، وعلى كل حال كممارسة نفرضها عليها، وضمن هذه الممارسة يمكن أن تجد أحداث الخطاب مبدأ انتظامها)[22].

ولكي يكون الخطاب عتقاً للأشياء (ولنا أيضاً) لا بد أن ننطلق من الخطاب نفسه وليس من خارجه، أو من حدث يفترض فيه الأسبقية على الخطاب. وهذا يتسنى عملياً من خلال مفهوم (البنية)، التي يأتي المعنى لاحقاً بها لأنه لكي يكون المعنى ويوجد لا بد أن ينطق به أو يكتب، ففعل القول وفعل الكتابة يسبقان حدوث المعنى في ذهن المتلقي. أما ما قبل النطق فهو في حكم النية المبطّنة لا يعلمه بشر، وهو ليس بوجود.

(21) شاهين: **في علم اللغة العام**، 96.

(22) فوكو: **نظام الخطاب** 35,31.

4-1 البنية:

خرجت اللغة بواسطة الألسنية (من حصار اعتبارها ظاهرة انعكاسية كالكتلة من القيم تصدر عن ذاتها لتعي نفسها بنفسها وهو مدار تعريف الكلام من زاوية علاقة اللغة بالفكر)[23]. وتحررت من كونها ظاهرة ذات (حقيقة ما قبلية يسبق الجوهر فيها الوجود) ليصبح لها (فلسفة وجودية بموجبها لا تتحدد للظاهرة حقيقتها إلا بعد إدراك كينونتها الإجرائية عبر تشكلها المنجز ـ المسدي 37). ومن هنا ترتبط اللغة وظيفياً بدور رئيسي يجعلها تفعل وتنتج وتتحول إلى (مؤسسة اجتماعية) حسب وصف الألسنيين (المسدي 34). ويتضح ذلك عملياً بما تنبني عليه اللغة، فهي في البدء أصوات دالة بتواطؤ (كما يقول الغزالي)[24]. وهذه الأصوات الدالة كألفاظ تؤسس (البنية الصوتية) ومنها تقوم الكلمات التي تفرز (البنية المعجمية)، وهذا هو الحد الذي يقف عنده المعنى كشيء اصطلاحي يحدده الظرف والمعجم، أي أنه تصور ما قبلي للخطاب. ولكن يأتي بعد هاتين البنيتين بنية ثالثة هي الجملة التي تتحقق بتأليف الكلمات في نظام نحوي يقرن عناصر الجملة في سياق داخلي يتأسس من معنى جديد للكلمات غير معناها الاصطلاحي، وهذه البنية هي (البنية التركيبية) ويتمخض عنها بنية رابعة هي (البنية الدلالية) التي هي ناتج ما يفرزه السياق من معاني عناصر الجملة مجتمعة في نظام محدد، والعلاقة بين هذا الناتج الدلالي وتركيب الجملة هي علاقة وجود، إذ لو تغير نظام التركيب

(23) المسدي: اللسانيات وأسسها المعرفية، 35.

(24) الغذامي: الخطيئة والتكفير، 47,45.

تغيرت الدلالة تبعاً لذلك التغيير، مما يجعل قيمة هذه البنى الأربع ترتكز على صورتها القائمة وبالأخص البنية الثالثة (البنية التركيبية)[25]. لأنها بنية انتاجية وليست بنية (تعبيرية). ويبدو أن الجرجاني قد أحس بذلك حين أشار إلى أن (الأوصاف اللاحقة للجمل من حيث هي جمل لا يصح ردها إلى اللغة، ولا وجه لنسبتها إلى واضعها)[26]. وقصده من ذلك أن الدلالات التي تتولد عن نظام السياق في الجملة هي تشكل ناتج عن الجملة وليست معنى سابقاً عليها. وهذه عند الجرجاني ظاهرة بلاغية بها يتحول الكلام من معناه الاصطلاحي إلى دلالة جديدة. وهذا التحول اللغوي هو سر مفهوم المجاز الذي (يفيد أن تجوز بالكلمة موضعها في أصل الوضع وتنقلها عن دلالة إلى دلالة أو ما قارب ذلك)[27]. وهذه إمكانية لغوية تبلغ حد السمة لأن اللغة ـ كما يقول الجرجاني، سابقاً بذلك السيميولوجيين ـ: (تجري مجرى العلامات والسمات، ولا معنى للعلامة والسمة حتى يحتمل الشيء ما جعلت العلامة دليلاً عليه وخلافه)[28].

وكون العلامة تعني الشيء وخلافه ليست مجرد صفة ممكنة للغة، ولكنها أيضاً ضرورة جمالية، عدمها يجعل القول بلا مزية (وإنما تكون المزية ويجب الفضل إذا احتمل «القول» في ظاهر الحال غير الوجه الذي جاء عليه وجهاً آخر)[29]. وقوله (ظاهر

---

(25) أخذت مسميات هذه البنى من المسدي: **اللسانيات وأسسها المعرفية**، 33.

(26) الجرجاني: **أسرار البلاغة**، 376.

(27) المرجع السابق 385.

(28) السابق 347.

(29) الجرجاني: **دلائل الاعجاز** 221.

الحال) يتضمن أن للكلام دلالتين ظاهرة ومستورة أو صريحة وضمنية حسب مصطلح رولان بارت[30]. على أن المنظومة البيانية الجرجانية تكشف عن ثلاثة أنواع للدلالة هي: الدلالة اللغوية، والدلالة العقلية، التي تنتج عن التفكر بعلاقات السياق في الجملة ـ والنص بالضرورة، وإن لم يتطرق الجرجاني للنص، لأن أطروحاته تقف دوماً عند الجملة ولا تتجاوزها إلى النص ـ.

أما الدلالة الثالثة فهي ـ عنده ـ الدلالة التأويلية (المجازية). وهذه نتائج نفهمها من أقواله التالية:

أ ـ يقول عن الأولى وهو يتحدث عن الفرق بين المجاز والحقيقة وبين طريق تحقق كل واحد منهما، على أساس أن ما تحقق بالوضع اللغوي (= الاصطلاح) فإن إدراكه يتم بقوانين هذا الوضع، مثل كون كلمة الأسد تعني السبع المعروف (ولست تشك في أن طريق كون الأسد حقيقة في السبع «هو» **اللغة** دون العقل). وهذه هي الدلالة اللغوية لإثبات الحقيقة الوضعية، وكما أن اللغة طريق للحقيقة فهي أيضاً طريق لكشف المجاز في كل ما هو تحوّل في دلالة الوضع. يقول الجرجاني في المسألة ذاتها: (وإذا كانت اللغة طريقاً للحقيقة فيه وجب أن تكون هي أيضاً الطريق في كونه مجازاً في المشبّه بالسبع إذا أنت أجريت اسم السبع عليه ـ أسرار379).

فالدلالة اللغوية هي الناتج عن استخدام العلامة اللغوية إما بصورتها الاصطلاحية أو بصورة مخالفة للاصطلاح، على أساس

(30) للتفصيل راجع: الغذامي: **الخطيئة والتكفير** 128.

أن العلامة هذه تجري بها اللغة لتعني الشيء وخلافه، ومفتاح إدراك ذلك هو اللغة ذاتها. لأنك (تجري الاسم على شيء لم يوضع له في اللغة على كل حال ـ أسرار 380)، ولا سبيل لمعرفة أن هذا (الاسم) قد وضع لذلك الشيء، أم لم يوضع، إلا اللغة. وهذه هي الدلالة اللغوية في الحقيقة والمجاز.

ب ـ أما الدلالة العقلية فإنها تكون في حالة غياب دور الوضع الاصطلاحي في معاني الإسناد، وذلك كأن نسند للطبيعة عملاً هو من فعل الله سبحانه. وطريق إدراك ذلك هو العقل وليس اللغة، لأن إدراك فعل الله وما هو من صنعه يتم بالعقل. وفي ذلك يقول الجرجاني: (إذا علمت أن طريق الحقيقة في إثبات الفعل للشيء هو العقل فينبغي أن تعلم أنه أيضاً الطريق إلى المجاز فيه. فكما أن العقل هو الذي دلّك حين قلت «فعل الحي القادر» أنك لم تتجوز وأنك واضع قدمك على محض الحقيقة، كذلك ينبغي أن يكون هو الدال والمقتضي إذا قلت «فعل الربيع» أنك قد تجوزت وزلت عن الحقيقة. فاعرفه ـ 379).

وهاتان الدلالتان تكونان في الحقيقة والمجاز على أنهما طريقان لإدراك علاقات سياق الجملة وغايات الإسناد فيها.

جـ ـ أما الدلالة الثالثة وهي دلالة التأويل فإنها تكون في (كل جملة أخرجت الحكم المفاد بها عن موضعه من العقل لضرب من التأول ـ أسرار 356).

ولا بد من التصريح هنا بأن هذه الدلالة عند الجرجاني عائمة ولم تتضح أبعادها، كما أن الجرجاني لم يتابعها بإيضاح يميز

قيمتها عنده، بل إنه عندما أراد التمثيل عليها لم يجد سوى مثاله عن (فعل الربيع) وهو المثال الذي أعطاه للدلالة العقلية، بينما هو هنا يقول بخروج الحكم على الجملة عن موضعه من العقل. ولا ريب أن في فكره هذا بعض اضطراب لا يمكننا حله إلا إذا نحن أخذنا كلمة (الجملة) في مقولته هذه على أنها تعني (البنية) الكاملة للقول بمستوياتها الأربعة: الصوتي والمعجمي والتركيبي ثم الدلالي. والجملة بهذا الفهم تختلف عن (الشيء) وهو المصطلح الذي استخدمه الجرجاني في حديثه عن دلالة اللغة ودلالة العقل ـ كما حددنا أعلاه ـ. ولقد تجنب كلمة الشيء في مقولته الأخيرة واستعمل مصطلح (الجملة).

وقد يشفع لتفسيرنا مفهوم (الجملة) بأنه يعني (البنية) أن الجرجاني قد جعل دلالة التأول هذه تعني المجاز مطلقاً، بينما حديثه عن الدلالة اللغوية خص حالات التشبيه والاستعارة وهما جزء من المجاز لأن (المجاز أعم من حيث إن كل استعارة مجاز وليس كل مجاز استعارة ـ كما يقول في دلائل الإعجاز 356). ومن هنا فإنه يفرق دوماً بين ما يدرك من طريق اللغة، وهو تحولات الكلمة المفردة، وهذا هو (مجاز الكلمة)، وما يدرك بالتأول وهو (طريق المعنى والمعقول) وهذا (مجاز الجملة). وعنه يقول الجرجاني: (إن الأوصاف اللاحقة للجمل من حيث هي جمل لا يصح ردها إلى اللغة ولا وجه لنسبتها إلى واضعها، لأن التأليف هو اسناد ....ـ أسرار 376).

وهذا يجعلنا على بينة من قصد الجرجاني حيث إنه يركز على

(الجملة) في بحثه عن دلالة التأول مميزاً بينها وبين (الكلمة) و (الشيء)، ثم إنه يشير إلى (الأوصاف اللاحقة) للجملة عن طريق (التأليف) الذي هو ضرب من الإسناد، وهذه هي البنية التركيبية. كما أنه يشير إلى أن طريق فهمها هو طريق (المعنى والمعقول). مما يؤكد التأول وهو ناتج فعل التأمل في النص، وبه يتم إيجاد الائتلاف في المختلفات ـ كما نقلنا عنه سابقاً ـ. وهذا يعني البنية الدلالية.

وما دام الجرجاني قد أخذ بمفهوم إشارية اللغة، فلا بد أن فكرة البنية كانت في أعماق تفكيره، لأن علاقات الإشارات مع بعضها تتضمن (الإسناد) وتفضي إلى (الأوصاف اللاحقة) وإدراكها يكون بالتأويل. ومن هنا فإن (البنية) تصبح مفهوماً جرجانياً بمثل ما هي مفهوم ألسني.

ولكن (البنية) لا تقف عند حد التأليف بين علاقاتها. وهي (ليست مجرد شكل وعلاقة وترتيب ولكن البنية ـ إضافة إلى ذلك ـ تقوم على أسس من التساند والتكامل وهما شيئان متماسكان، على أن منظور البنية في النقد الأدبي ـ كما ينقل جاك ديريدا هو منظور استبصاري ذو صفة استبدادية)[31]. وصفة الاستبصار في البنية آتية من حالات التساند بين كافة عناصرها، وهذا هو النظام الأكثر تعقيداً في دلالاته، ذلك الذي يقول عنه

(31) ما بين قوسين مستوحى من جاك ديريدا، عنه انظر:

Derrida, J: Writing and Difference, 5 (The University of Chicago Press 1978)

كولر[32] إنه (النظام الذي يستطيع أن ينتج المعنى عوضاً عن مجرد الإحالة إلى معان موجودة سلفاً).

وانتاج المعنى يتضمن أسبقية القول (الكتابة) عليه (لأن المعنى لا بد أن ينتظر حتى يقال أو يكتب لكي يوطِّن نفسه ولكي يصبح ما سيكون: معنى بواسطة اختلافه عن ذاته)[33]. وهذه حالة تحول في الخطاب، تنقله من وضع (التعبير) إلى وضع (الاتصال)، بالمفهوم الذي قدمه مارلو بونتي في أن (الاتصال في الأدب ليس هو الاتجاه المبسط من جانب الكاتب إلى المعاني التي ربما تكون جزءاً من سوابق العقل. بل الأحرى أن الاتصال يثير تلك المعاني في الذهن بالإغراء وبنوع من الحدث الانحرافي. إن فكر الكاتب لا يهيمن على لغته من خارجها، فالكاتب ذاته هو تعبير من نوع جديد يبني نفسه. إن كلماتي الخاصة تأخذني على غرة وتملي علي تفكيري)[34]، وذلك لأن الكتابة ـ كما يقول ديريدا ـ ذات طبيعة (تدشينية) أي أنها تبدأ الفعل وتفتتحه. ولذلك فإنها خطرة وفادحة. (إنها لا تعرف أين هي ذاهبة، ولا يوجد أي معرفة تقوى على كبحها عن الانزلاق باتجاه ما تؤسسه من معنى، وهذا ـ مبدئياً ـ هو مستقبلها)[35]. ولكنه مستقبل ينتج عنها ويتولد منها. فالكتابة لذلك هي تحول عن العالم الاصطلاحي إلى مكانٍ يصفه

(32) راجع:

Culler, J: Structuralist Poetics, 20 (Cornell Univeristy Press, Ithaca, New York, 1975).

(33) حسب ما ينقله ديريدا عن هوسرل. انظر المرجع في هامش (31) ص 11.

(34) المرجع السابق.

(35) المرجع السابق.

ديريدا بأنه (ليس لا مكان، وما هو بعالـم آخر، وليس طوباوياً أو مكاناً متوهَّماً، ولكنه إبداع عالم يضاف إلى العالم). وهذا العالـم يفرز لغوياً ذلك الفتح الذي يطلق كل شيء، أو ما يسميه ديريدا (اللاشيء الجوهري) الذي منه تتكشف الأشياء وتتولد من خلال اللغة. وهذا الفتح ليس سوى الاحتمال الحقيقي للكتابة، وللإلهام الأدبي بعامة. ولا يتحقق الإلهام إلا من خلال (الغياب الخالص)، ولا يكفي غياب هذه أو تلك، بل لا بد من غياب كل شيء لكي يتم إعلان الحضور ليتحقق الإلهام، أو بكلـمات أخرى، ليتحقق العمل الإبداعي ويجعل المرء بالتالي يعمل[36].

هذا الغياب الذي ينسبه ديريدا للكتابة المبدعة هو ما يستجلب الحضور الإلهامي للنص وللقارىء حين يعلن النص عن (ما كان منطوقاً به بصمتٍ هناك) كما يقول ميشيل فوكو[37]. ويحدد بأن (الجديد ليس قائماً فيما قيل، بل في حدث عودته). أي في أثره الـمتردد في النفس الـمستقبلِة. والنص لذا (لا يتطابق بكيفية حتمية وما كان «فهذا مجاله التاريخ» ولا وما ينبغي أن يكون «فهذا مجاله العلم»، وإنما يتطابق فقط وما يعتقده العموم ممكناً ـ حتى ولو كان مفارقاً تماماً للواقع التاريخي، أو للـممكن العلمي) وهذه هي (تقنية الكلام الـمتحايل) التي اعتمدها أرسطو على وجود محتمل معين وصفه رولان بارت بالـمحتمل النقدي[38].

---

(36) المرجع السابق، ص 8.

(37) فوكو: **نظام الخطاب**، 19.

(38) رولان بارت: **النقد والحقيقة** 16، (ترجمة إبراهيم الخطيب. الشركة المغربية للناشرين المتحدين. الدار البيضاء، 1985).

وهذا كله يؤكد أن العلاقة بين النص والمعنى هي علاقة تسامٍ وتعالٍ للنص فوق المعنى، لأن المعنى هو جزء من الصفات اللاحقة ـ كما يقول الجرجاني ـ وهو المستقبَل الغائب الذي ينبثق من (اللاشيء الجوهري) بعبارة ديريدا. مما يجعل البنية الدلالية في النص تقوم على (فلسفة غائية) وذلك على النقيض من التصور القديم لوظيفة النص التي تفترض العلّية في اللغة، وتعتبر (أن للظاهرة اللغوية حقيقةً ما قبلية يسبق الجوهر فيها الوجود ـ المسدي 37). بينما ما ذهبنا إليه هنا وما اعتمدنا عليه من أقاويل تنظر إلى أن للغة (فلسفة وجودية بموجبها لا تتحدد للظاهرة حقيقتها إلا بعد إدراك كينونتها الإجرائية عبر تشكلها المنجَز ـ السابق).

ويظل في النفس سؤال حول حدود البنية واحتمالات تأسيسها النصوصي في الإبداع الأدبي. وهذا ما نعالجه في الفقرة التالية.

5-1 التركيب والدلالة:

تطور الدرس الأدبي من دراسة (المفردة) إلى دراسة (الجملة) وهو اليوم في معترك تطور حتمي يُعنى بالنص على أنه بنية نصوصية مركبة.

والنقلة من المفردة إلى الجملة لم تكن حديثة، فالجرجاني قد ركز في كافة طروحاته على أن الفصاحة ليست في الكلمة ولكنها في النظم. إلا أن علوم البلاغة جنحت إلى التركيز على المفردة حتى من بعد الجرجاني ولم يطور البلاغيون مفهوم النظم

الجرجاني، ولم يتوسعوا في مبحث بلاغيات الجملة، ويتضح ذلك من تعريفاتهم لعلوم البلاغة الثلاثة، حيث يقول القزويني عن علم المعاني بأنه (علم يعرف به أحوال اللفظ العربي التي بها يطابق مقتضى الحال)[39]. أما علم البيان فهو (علم يعرف به إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة عليه ـ القزويني 235). وعلم البديع هو ما (يعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية المطابقة ووضوح الدلالة ـ 347). وهذه التعريفات تتفق جميعها على عناصر رئيسية هي: 1 ـ اللفظ، 2 ـ المطابقة، 3 ـ المعنى الواحد، 4 ـ وضوح الدلالة. وهذا معناه قيام هذه العلوم على المفردة وعلى علاقة هذه المفردة بالمعنى من حيث مطابقتها له، مما يقتضي أسبقية المعنى، ومن حيث وضوح دلالتها عليه، مما يقتضي حصر غايات القول وتحديدها.

ولكن الجرجاني يسمو بنفسه عن تأطير مباحث البلاغة في هذه الحدود المدرسية، ويقدم لنا نظرية في التركيب تفتح آفاق الكلمة لتسلكها في الجملة، ولسنا نعني هنا النظم حينما نقول التركيب، لأن مفهوم (النظم) عند الجرجاني لا يسمو إلى مستوى ما لدى الجرجاني نفسه من تصورات متطورة حول الجملة الأدبية، كما سنوضح. والحق أن نظرية (النظم) هي أضعف ما عند الجرجاني من تصورات، وذلك لأنها ترتكز على أسبقية المعنى على النص وتقوم على (توخي معاني النحو.... فيما بين معاني الكلم ـ دلائل 403) ولقد ناقشنا ذلك ـ أعلاه ـ. ونحن نسعى الآن إلى

(39) جلال الدين محمد القزويني الخطيب: **التلخيص في علوم البلاغة**، 37، (ضبطه عبد الرحمن البرقوقي. دار الكتاب العربي، بيروت 1932).

استكشاف آراء الجرجاني في (التركيب) وعلاقة ذلك بالدلالة المطلقة للنص. وهذا يختلف عن مفهوم النظم من وجوه عديدة سنتبينها بعد مداخلتنا هذه. وأهم وجوه الاختلاف هو أن التركيب يقوم على سيادة اللغة كنص يفرز المعنى، بينما النظم يقوم على عكس ذلك.

وفي مفهوم التركيب يرفض الجرجاني فكرة (المفردة) ويضع (المجموع) في مكانها حيث يقول عن مشروعه النظري: (ليس كلامنا فيما يفهم من لفظتين مفردتين نحو قعد وجلس ولكن فيما فهم من «مجموع كلام» و «مجموع كلام آخر» ـ دلائل 202)، ومدار ذلك على الكناية والاستعارة والتمثيل ـ كما يقول الجرجاني ـ أي على المجاز من حيث إن المجاز يشمل هذه كلها. وكما يقول التشريحيون: في البدء كان المجاز[40]. ومن المجاز كتحول لغوي تتولد دلالات اللغة، أو نصل منه إلى ما يسميه الجرجاني (بالغرض) وهو مرحلة ثالثة من مراحل تفتح النص إذ ان (اللفظ يدلك على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض ـ دلائل 202). وهذا لا يتم إلا بعد تحقق التركيب الدلالي في النص. وهو تركيب يقوم على ما سماه الجرجاني بالصورة/ والهيئة / والشكل / وذلك (إذا جُعل المعنى يَتَصور من أجل اللفظ بصورة ويبدو في هيئة

(40) راجع:

Norris. C: Deconstruction, Theory and Practice, 123, (Methuen, London and New York, 1982).

ويتشكل بشكل) فإنه يرجع إلى (الدلالات المعنوية) وهذا لا يتم (ولا يصلح شيء منه حيث الكلام على ظاهره، وحيث لا يكون كناية وتمثيل به ولا استعارة ولا استعانة في الجملة بمعنى على معنى ـ دلائل 204).

إذاً لا بد أن يكون (الغرض) في الجملة من حيث إنها تشير وتدل إلى غير ما في ظاهرها، أي إلى (الغياب) كما في مصطلح ديريدا، أو الصفات اللاحقة ـ كما سبق أن نقلنا عن الجرجاني. وهذا يمنح الجملة بعداً دلالياً يؤسس منها (صوراً للمعاني) ـ وهذه من مصطلحات الجرجاني ـ حيث (يكون هناك اتساع ومجاز وحتى لا يراد من الألفاظ ظواهر ما وضعت له في اللغة ولكن يشار بمعانيها إلى معانٍ أخر ـ 204). وهذا مرتبط ارتباطاً عضوياً بتركيب الجملة من حيث إن كل عنصر من عناصرها يحمل قيمته في مكانه من الجملة (أما إذا تغير النظم فلا بد حينئذٍ من أن يتغير المعنى) والغرض، ويفضي إلى دلالات مختلفة بسبب اختلاف بناء الجملة. وهذه الدلالات هي إفراز لتركيب معين مما يعني أننا لا نورد معنى واحداً بطرق مختلفة ـ كما يظن القزويني ـ ولكن اختلاف الطرق يقتضي اختلاف المعاني. ومن شرط الجملة الأدبية أن يكون لكل جزء من أجزائها (علة تقتضي كونه هناك.. حتى لو وضع في مكان غيره لم يصلح ـ دلائل 40). ومن هنا فإن الجمل تفترق وتتمايز ببنائها وتركيبها، وما يتركه هذا التركيب من (أثر) على القارىء. ولكل جملة بلاغة تخصها وتميزها من خلال هذه العلاقة الجمالية بين النص والقارىء ومن خلال التأثير الذي يحدثه النص وفي ذلك يقول الجرجاني: (لا يكون لإحدى العبارتين مزية

على الأخرى حتى يكون لها في المعنى **تأثير** لا يكون لصاحبتها ـ دلائل 199).

والتأثير ناتج عن بناء الجملة وهيئة تركيبها، ومن هذا التساند بين الأثر والنص صارت البلاغة في الجملة وما فوقها، وهذا ما نص عليه الجرجاني بقوله: (ليس لنا إذا نحن تكلمنا في البلاغة والفصاحة مع معاني الكلم المفردة شغل ولا هي منا بسبيل، وإنما نعمد إلى الأحكام التي تحدث بالتأليف والتركيب ـ دلائل 57).

وإن كنا قد لمسنا مصطلح (معنى) يتردد ـ هنا ـ كثيراً في أقوال الجرجاني، وقد يُلبِس علينا ما يُلبِس من غلبة (المعنى) على النص، فإن الجرجاني لا يترك هذا الظن يبلغ منزلة اليقين عندنا فيبادره بتصحيح ينقذ فيه خاطر النظرية من التصدع، حيث يحدد تأثير الاستعارة (والمجاز حتماً) في الحكم الحادث من التأليف والتركيب فيقول: (ليس تأثير الاستعارة إذاً في **ذات المعنى وحقيقته، بل في إيجابه والحكم به**). ولذا فإن (المعنى) المستعمل في هذه المقولات ليس هو (المعنى) الاصطلاحي، ولكنه (الغرض) كما نص الجرجاني في موضع آخر بقوله: (إن قولنا المعنى في مثل هذا يراد به الغرض ـ دلائل 199). ولقد عرفنا أن الغرض مرتبط بدلالة الغياب (غير الظاهرة)، وهو ناتج يأتي بعد الدلالة الثانية، واقتضاؤه ذو طبيعة إشارية حيث (يشار بالمعاني إلى معانٍ أخر) تفضي إلى الغرض بواسطة التأثير. وهذا يوضح أن كلمة (المعنى) هي رديف للغرض يتم تبادلهما كمصطلحين متطابقين عند الجرجاني. وهذا يحررنا من هيمنة المعنى وسيادته.

ولقد أحس الجرجاني بهذا اللبس في عباراته وسعى إلى ابتكار مصطلح يخص نظريته في التركيب، وهو مصطلح (معنى المعنى) وأخذ يفرّق بين (المعنى) و (معنى المعنى) حيث يقول إن المعنى هو (المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة)، أما معنى المعنى فهو (أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك إلى معنى آخر.. دلائل 203).

هذا هو تفسير الجرجاني لمصطلحه. ونحن نلاحظ أن هذا التفسير لم يأت إلا بعد مناقشة مستفيضة منه استطاعت أن تلامس أهم عناصر تكوين النص وأبعاد جمالياته. ذلك أن الجرجاني ركز على أسس هذه الجماليات المتمثلة بالتالي:

أ ـ التركيب والتأليف في مقابل (المفردة) التي تم رفضها وصار مجموع الكلام هو مجال المقارنة والتشريح. وهذا يساوي (البنية).

ب ـ باطن الدلالة في مقابل ظاهرها حيث الظاهر هو المعنى أما ما يتلو ذلك فهو معنى المعنى. وهذا يساوي دلالة (الغياب).

جـ ـ التأثير حيث تتمايز الجمل بأثرها الجمالي الناتج عن تركيبها وهذا يساوي (الأثر) عند التشريحيين[41].

د ـ مفهوم الإشارة، وهو مفهوم أخذ به الجرجاني ونص عليه حين عرّف اللغة بأنها (تجري مجرى العلامات والسمات) كما ذكرنا أعلاه، ثم حين جعل الدلالة الثانية تنتج عما (تشير) به

(41) عن (الأثر) تفصيل في: الغذامي: الخطيئة والتكفير، 53 ص 35.

المعاني إلى معان أخر، حتى إنه جعل صفة (الإشارة) شرطاً بلاغياً وذلك في قوله: (من شرط البلاغة أن يكون المعنى الأول الذي تجعله دليلاً على المعنى الثاني ووسيطاً بينك وبينه متمكناً في دلالته، مستقلاً بواسطته، يسفر بينك وبينه أحسن سفارة، **ويشير لك إليه أبين إشارة**، حتى يخيل إليك أنك فهمته من حاق اللفظ ...ـ دلائل 207).

وهذه الأسس تمثل مشروعاً نظرياً عن البنية النصوصية يقتضي تمكين النص من التفتح الدلالي ويقدم إمكانات تفسيرية (تأويلية) تفرز المعاني وتنتجها. ومن المحتم هنا أن نستذكر الدلالات الثلاث التي تمخض عنها تفكير الجرجاني وهي الدلالات اللغوية والعقلية والتأويلية، التي جعلها مداخل لفك مغاليق النص كخطوة أولى للقراءة الجمالية، ولكنها جميعها تمثل المعنى الأول (أو الدلالة الصريحة)، ويتلوها بعد ذلك معنى المعنى وهو ناتج ما تحمله هذه الدلالات من إشارات إلى معانٍ غائبة.

وهذا كله تصور نظري متطور يرفع النص ويقرر سيادته على المعنى، وليس المعنى في هذه الدلالات كلها إلا إفرازاً للنص وليس العكس.

ولكن الجرجاني يقع أسيراً للمعنى في معظم طروحاته وبالأخص في نظريته عن (النظم). وذلك على الرغم من كل بوادر أحاسيسه الصادقة حول القيم الجمالية والشاعرية للبنية النصوصية وتركيبها المعتمد على التأليف، وطاقته الإشارية، وارتكاز ذلك على ما يحدثه من تأثير في القارىء، على أنه (صور للمعاني)

تستنبط من الجملة على أنها (صفات لاحقة). ولقد أشرنا أعلاه إلى هيمنة المعنى على تفكير الجرجاني وعلى تفكير الأقدمين من عرب وغربيين. ومن شاء برهاناً يضاف إلى ما قيل فلينظر في دلائل الاعجاز ص 44-45.

وقضيتنا هنا ليست عما لدى الجرجاني من اضطراب نظري، ولكنها حول تحول المنظور النقدي ـ عالمياً ـ من التفكير في النص على أنه تجلّ للمعنى، إلى كون النص صانعاً ومنتجاً لما يسمى قديماً بالمعنى ويسمى الآن بالدلالة. ولقد استخدم الجرجاني هذين المصطلحين وراوح بينهما في كتاباته. وكان على وشك تحطيم الصنم الأخير الذي هو المعنى، لولا أنه وقف عند حد تشريح (الجملة) ولم يتجاوز ذلك إلى النص أو الوحدة الشاعرية الكاملة. وكل الأمثلة التي ناقشها في كتبه هي (جمل) بالمفهوم النحوي للجملة، أي المفهوم المرتبط بحدود الإفادة المعنوية المتوخاة نحوياً. وهو بتعامله مع الجملة النحوية استطاع أن يدرك أسس التركيب ودواعي الدلالات المستنبطة، فتحرر هنا من فصاحة اللفظة المفردة، ولكنه إذ يقف عند حد الجملة الواحدة يظل مرتبكاً بين دلالات التركيب وقوى المعنى (المتوخى) من القول. ولو أنه دخل في الوحدات الكبرى، التي تتكون من (مجموع الجمل)، لكان تحرر تماماً من هيمنة المعنى، وتبنى مفهوم الدلالة الشاعرية للنص وللوحدة النصوصية، وفتح آفاق النص الأدبي لنا من عهد مبكر. وهذا يفضي بنا إلى القول بضرورة

الأخذ بالنص الكامل (أو الوحدة[42] الشاعرية في حالة الشعر القديم) كي تتبين لنا امكانات النص الدلالية المطلقة، ويتسنى تحرير النص من المعنى، واطلاقه في الدلالة.

إن هذا هو التحول المطلوب اليوم في تفكيرنا، تحول لموقفنا من النص تجاه أنفسنا، ولموقفنا من العالم تجاه النص. فالعالم لم يعد هو النموذج المحاكى. إنه اللانموذج، لأن النص يشرّح كل ما قبله ويفكك كل علاقات الاصطلاح والعرف ليقيم مكانها اصطلاحاً وعرفاً جديدين، أي أنه لا يحل الفوضى بديلاً للنظام، ولكنه يطرح رؤية جديدة لنظام مختلف، ويظل هذا النظام يختلف نصاً عن نص، وفي النص ذاته قارئاً عن قارىء.

والمعنى القديم بهذا يصبح محدداً ومعجمياً بينما الدلالة مطلقة والمعنى للمفردة أما الدلالة فهي للبنية والتركيب (الجملة والنص، ومجموع النصوص).

والمعنى خاضع لنية المؤلف، أما الدلالة فهي ما يفهم القارىء من النص.

والمعنى يورث تاريخياً، أما الدلالة فإنها إفراز متجدد.

والمعنى جاهز أما الدلالة فإنها من استنباط القارىء. أي أن المعنى سابق بينما الدلالة لاحقة.

والمعنى خاضع لمعيار الصحة والخطأ، أما الدلالة فلا وجود لسلطة خارجة عنها لأن قيمتها في ذاتها.

وهذا انتقال بالنص إلى (حالة الأثر) بدلاً من حالة النطق (الصوت) أو حالة التأليف (النحو) أو حالة المعنى (المعجم). وهي حالات

(42) الوحدة أو الجمل الشاعرية، انظر عنها: السابق 89.

ثلاث مرّ النص الأدبي بها في عصور نقده الماضية، ولكنه الآن في حالة الأثر، أو الغرض كما يقول الجرجاني، أي في حالة الصفات اللاحقة والمعنى غير الظاهري: حالة معنى المعنى.

على أن هذا لا يقرر بحال زوال المعنى تماماً من تفكيرنا، لأن المعنى ما زال يداهمنا ويباغتنا بوجوده في فكرنا القرائي. ولن تفلح حيلنا في طرده طرداً تاماً من عالمنا، ولكننا سنخفف من سلطانه ونهدهد غلواءه. والحال أننا سنواجه دوماً بنصوص يطغى علهيا المعنى، وبجانبها نصوص تطغى هي على المعنى يتساوى في ذلك ما قدم من النصوص وما سيأتي، وقد نقترح المعادلة التالية:

بما أن النص (أي نص) يتركب من شكل لغوي (وفني) فإن أي نص يتكون من: الشكل × المعنى × –: فهو بالضرورة خطاب غير أدبي. وهو نص المشاكلة.

أما النص الذي يتكون من: الشكل × المعنى × الدلالة: فهو نص أدبي (شاعري، جمالي). وهو نص الاختلاف.

وهذا الأخير هو موضوع الدرس الأدبي، ومجال القراءة الشاعرية.

الفصل الثاني

العمودية والنصوصية في النقد العربي

هل يمكن عقلياً أن يحدث تطابق ما بين اللفظ والمعنى؟

يقرر الشيخ الرئيس ابن سينا أن العلاقة ما بين الألفاظ والمعاني ليست علاقة تكافؤ[1]. وذلك لأن الألفاظ ـ بما أنها أصوات دالة بتواطؤ، حسب تعريف الغزالي[2] ـ هي في نطاق المحدود والمحصور، أما المعاني فلا حد لها ولا حصر. ولذا تحتم اشتراك أمور كثيرة في لفظ واحد، وعلى تعبير ابن سينا تقوم المعادلة على (انحصار الأسماء في حد، ومجاوزة الأمور كل حد)[3].

وهذا (الانحصار) لا يقف عند حدود المستعمَل من ألفاظ اللغة، بل أنه يشمل المهمل أيضاً، ولقد أدرك الخليل بن أحمد هذه السمة في اللفظ اللغوي وتبينها من خلال كشفه للصيغ المهملة التي لم يرد لها دلالات في الموروث اللغوي، ولكنها مع هذا صيغ داخلة في حدود الإمكان الدلالي وفي حدود الحصر والتقنين. وعلى عكس ذلك تكون المعاني، التي ربما نراها

(1) ابن سينا: الفن السابع من جملة المنطق من كتاب الشفاء: السفسطة، تحقيق أحمد فؤاد الأهواني، القاهرة 1965، ص 3-4 (نقلاً عن: عبد السلام المسدي، مجلة الحياة الثقافية، تونس، العدد العاشر، 1980، ص 25).

(2) أبو حامد الغزالي: معيار العلم، ص 75، (تحقيق د. سليمان دنيا ـ دار المعارف، القاهرة 1961).

(3) ابن سينا: كالسابق في هامش (1).

(مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي)، كما يقول الجاحظ[4]، إلا أنها كثيرة ومتشعبة ـ كما يقول الجاحظ أيضاً ـ وكثرتها وتشعبها يتجاوزان حدود الحصر.

وهذا المفهوم الذي يقول به ابن سينا عن (انحصار الأسماء في حد، ومجاوزة الأمور كل حد) هو ناتج رياضي استقرائي وبالتالي فهو ضرورة عقلية قائمة وحاصلة، وليس بميزة جمالية من حيث الأساس، ولكننا نجد أن هذا الاضطرار المادي تحول مع الممارسة الإنشائية إلى سمة جمالية يتحرك بها الإبداع الأدبي ويمتاز بها، حتى صار قيام (المعنى الجليل في اللفظ القليل) ظاهرة بلاغية ينشدها المبدع ويطرب لها المتلقي، وهذا معناه أن الشرط الاضطراري تحول إلى شرط جمالي يوظف الضرورة ويفيد منها. وقد يتجاوز الأمر إلى درجات يكون اشتراك اللفظ في معان كثيرة ميزة مطلوبة كشرط لبلاغته في حين تزول الميزة لو أن اللفظ اقتصر على معنى واحد لا يحتمل سواه، وفي ذلك يقول الجرجاني:

«أعلم أنه إذا كان بيّناً في الشيء أنه لا يحتمل إلا الوجه الذي هو عليه حتى لا يشكل وحتى لا يحتاج في العلم بأن ذلك حقه وأنه الصواب إلى فكر وروية فلا مزية، وإنما تكون المزية ويجب الفضل إذا احتمل في ظاهر الحال غير الوجه الذي جاء عليه وجهاً آخر»[5].

---

(4) الجاحظ: **الحيوان** 131/3، (تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة، 1938).

(5) الجرجاني: **دلائل الاعجاز، ص** 221 (تصحيح وتعليق محمد رشيد رضا. دار المعرفة. بيروت 1978).

والجرجاني هنا يوظف ما هو في الأصل عيب لغوي كشفه ابن سينا ومن قبله الخليل بن أحمد في نقص ألفاظ اللغة عما يطلب منها حمله من المعاني. وحينما يوظف الجرجاني هذا النقص توظيفاً جمالياً يجعله معياراً لبلاغة اللغة وميزة في التعبير، فإنه بذلك يؤسس لمفهوم (الاختلاف) الذي به تكون البلاغة من حيث تعدد وجوه الدلالة، ومن حيث اتكاء الدلالة على علاقات السياق الناتج عن تركيب الكلام، وهذا يبعد الدلالة الوضعية أو يؤجلها ويعلق تحققها بتحقيق الجملة واكتمال القول أولاً، من أجل أن تتكشف وجوه المعاني فينتفي بعضها ويثبت آخر. وكل ذلك يكون بعد بلوغ الكلام غايته في التركيب والنطق. وهذا هو (الفكر والروية) اللذان يقتضيهما تفاعل المستقبِل للقول الأدبي ـ كما يقول الجرجاني ـ ومن ذلك تتحرك النفس فاعلة ومفكرة ومتروية مما يبعث الحياة في النفس وفي النص. ويختم الجرجاني مقولته السابقة قائلاً:

«ثم رأيت النفس تنبو عن ذلك الوجه الآخر ورأيت للذي جاء عليه حسناً وقبولاً يَعْدِمُهُما إذا أنت تركته إلى الثاني».

هذه صورة حية يرسمها الجرجاني لتفاعل القارىء مع النص، ولتحرك النص وتحولاته من دلالة إلى أخرى. وهذا هو عنصر مفهوم (الاختلاف) وعلاقة المعنى عضوياً بحالات التركيب اللفظي وتحولاته وتنقلاته من دلالة أولى صريحة إلى دلالة ثانية كانت ضمنية واقتضى أمر كشفها إلى تحرك فكر القارىء ورويته.

ولكن هذا المفهوم وما يمتاز به من وعي نصوصي متطور لم

يستطع أن يسجل لنفسه الغلبة في تاريخ النقد العربي، ذلك لأن المفهوم البلاغي الذي سيطر هو مفهوم (المشاكلة) الذي يقوم على تقييد العلاقة ما بين اللفظ والمعنى وحصرها في حدود التطابق من جهة، والوضوح من جهة ثانية. وهذان العنصران، التطابق والوضوح، هما اللذان قام عليهما المنظور البلاغي الذي جاء بعد الجرجاني وتتلمذ عليه ولكنه لم يدرك آماد تفكيره النصوصي. ولكي يتبين لنا الأمر فعلينا أن نقف على تعريفات علوم البلاغة الثلاثة، حسبما اتفق عليها البلاغيون:

1 . علم المعاني: هو علم يعرف به أحوال اللفظ العربي التي بها **يطابق** مقتضى الحال[6].

2 . علم البيان: هو علم يعرف به ايراد **المعنى الواحد** بطرق مختلفة في وضوح الدلالة عليه[7].

3 . علم البديع: هو علم يعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية **المطابقة ووضوح الدلالة**[8].

في التعريفات الثلاثة نجد أن البلاغة تقوم على ثلاثة أسس هي:

أ ـ المطابقة ما بين اللفظ والمعنى.

ب ـ الغاية هي في الوصول إلى معنى واحد.

---

(6) القزويني: **التلخيص في علوم البلاغة** 37 (شرح عبد الرحمن البرقوقي. دار الكتاب العربي، بيروت 1932).

(7) المرجع السابق 235.

(8) المرجع السابق، 347.

جـ ـ الوضوح. وهذا أيضاً شرط لتحقق المعنى الواحد. لأن عدم الوضوح يفضي إلى تعدد المعاني.

هذه الأسس الثلاثة التي يفترض قيام علوم البلاغة عليها هي أيضاً أسس مفهوم (المشاكلة) وعناصرها، وهي النقيض التام لمفهوم (الاختلاف) حسبما نجده عند الجرجاني والذي يتأسس على تضاعف الدلالات وغموض العبارة، ولقد تطرقنا لبعض ملامح هذا المفهوم من قبل[9] ونزيده الآن إيضاحاً بمقارنته مع مفهوم (المشاكلة).

مفهوم المشاكلة:

تكوّن هذا المفهوم منذ أن تطرق الآمدي لفكرة (عمود الشعر)[10] وتأسس الرابطة بينها وبين الطبع، ثم وصف ذلك كله بأنه (المعروف) مما يعني حكر هذه الصفة داخل هذا التصور ونفيها عن كل شعر لا تتمثل فيه شروط العمود والطبع المعروف. ولكن الشعر العربي كان وصار قبل أن يكون الآمدي، ولم تنحصر فيه التوجهات ولا حالات الإنشاء في نسق قولي واحد، ومن المحال التحدث عن الشعر العربي على أنه ذو عمود ثابت أو أنه يقوم على طبع واحد. فللشعر طباع يصعب حصرها وله أعمدة تتنوع وتتشكل، وقد استعصت على تصنيفات الدارسين، ويكفي

(9) انظر الفصل الأول من هذا الكتاب.

(10) الآمدي: الموازنة ص 11/10، (حققه محمد محيي الدين عبد الحميد. السعادة. مصر 1959).

أن نتذكر طبقات ابن سلام الجمحي التي بلغت عشرين طبقة، ولم تف بسد غرض الناقد فأدخل بينها تصنيفات أخرى عن شعراء القرى وأصحاب المراثي.. ولا ريب أن هذا يعني تعدد الطباع وتنوع الأعمدة، مما يلغي فكرة وجود عمود واحد أو طبع ثابت في الشعر العربي.

وإذا ما كان الشعر العربي واسع الديوان ومتنوعه وغير قابل لأن يحصر تحت مصطلح عرفي واحد، فإن ما يبقى بين يدي الآمدي هو ما يتبادر إلى ذهنه من تصور نظري يخصه وحده، ويصدر عن ذائقته الخاصة وثقافته الشخصية، وهي ما يمكن أن يصفه الآمدي بصفة (المعروف). فالمعروف هنا هو ما يخص الآمدي من الشعر، وليس ذلك بصفة شاملة لكل أشعار العرب ولو أردنا تصور هذا (المعروف) لدى الآمدي لوجدناه متمثلاً بالصفات التالية:

«يتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ ووحشي الكلام».

ومن كانت هذه صفته فهو:

«مطبوع، وعلى مذهب الأوائل وما فارق عمود الشعر المعروف»[11].

وما فارق ذلك فهو ـ عنده ـ لا يشبه أشعار الأوائل ولا هو على طريقتهم.

وهو لا يشبه أشعار الأوائل حسب رأي الآمدي (لما فيه من الاستعارات البعيدة، والمعاني المولدة).

---

(11) المرجع السابق، 11.

هنا في هذه الجملة الأخيرة نستطيع أن نكتشف بسهولة أن الآمدي يتكلم عن ثقافته الخاصة، وعن ذائقته الشخصية لأن مسألة (الاستعارات البعيدة والمعاني المولدة) ليست مما يستطيع أحد نفيها عن أشعار الأوائل، ولو انتفت لانتفى معها كل وصف ابداعي أو بلاغي للشعر، ويكفينا وقفة على المعلقات لنرى فيها الاستعارات البعيدة، والمعاني المولدة ولن نتابع هذا المبحث الآن وسنخصه بوقفة لاحقة ـ إن شاء الله ـ ولكننا نشير هنا إلى أن الآمدي كان يعتقد أن صفاته، المتعلقة بالطبع المقتضي تجنب التعقيد وما يدخل في بابه، هي خلاصة تجربة البحتري الشعرية، وهذا رأي لا يصمد أمام الفحص النقدي النصوصي. ولقد نظر الجرجاني في شعر البحتري فوصل إلى نتيجة مخالفة لرأي الآمدي، وإليك ما قاله الجرجاني:

«إنك لا تجد شاعراً يعطيك في المعاني الدقيقة من التسهيل والتقريب ورد البعيد الغريب، إلى المألوف القريب، ما يعطي البحتري ويبلغ في هذا الباب مبلغه، فانه ليروض لك المهر الأرن رياضة الماهر حتى يعنق من تحتك اعناق القارح المدلل، وينزع من شماس الصعب الجامح حتى يلين لك لين المنقاد الطيع، **ثم لا يمكن ادعاء أن جميع شعره في قلة الحاجة إلى الفكر والغنى عن فضل النظر**، كقوله:

فـــؤادي مــــنـــك مـــــلآن
وســـــري فـيـــك اعـــــلان

وقوله:

عن أي تغر تبتسم

وهل ثقل على المتوكل قصائده الجياد حتى قل نشاطه لها واعتناؤه بها، إلا لأنه **لم يفهم معانيها**، كما فهم معاني النوع

النازل الذي انحط له إليه. أتراك تستجيز أن تقول إن قوله:

منى النفس في أسماء لو يستطيعها

من جنس المعقد الذي لا يحمد، وأن هذه الضعيفة الأشر، الواصلة للقلوب من غير فكر، أولى بالحمد وأحق بالفضل؟»[12].

هذا رأي الجرجاني في شعر البحتري واستناد هذا الشعر على قاعدة (المعاني المولدة) التي تحتاج إلى فكر ونظر، وتصل إلى حد الصعوبة في الفهم. وعلاقة شعر البحتري بالمعاني البعيدة سمة أشار إليها ابن الرومي الذي أطلق وصف (رقى العقارب) على شعر البحتري ورقى العقارب هي ما لا يفهم من الكلام ـ حسب ما ذكره ـ الثعالبي[13] ـ. كما أن الباقلاني حينما طلب الغرابة والتعقيد عند البحتري وجدهما في أحسن قصائده وأكثرهن أثرة لدى الشاعر نفسه ولدى سواه من النقاد، ولقد أشار الباقلاني إلى سمات الغلو في الصنعة والتكلف في الصياغة واستجلاب العبارات[14]. ولئن قلنا إن غايات الباقلاني كانت تشريحية (تفكيكية)، بمعنى أنه كان يقصد البحث عن عيوب الخطاب الشعري لدى البحتري، فإن هذا القول لا يساعد مقولة الآمدي أو يحجب معارضتها، لأن الآمدي نفسه كان يستند على فكر تفكيكي مماثل، من حيث أنه كان يسعى إلى تقويض أسلوب أبي تمام من باب توصيف شعر البحتري بأنه

---

(12) الجرجاني: **أسرار البلاغة** 134-135 (تحقيق هـ. ريتر مطبعة وزارة المعارف، استانبول 1954 ـ صورة مكتبة المتنبي ببغداد 1979).

(13) الثعالبي: **ثمار القلوب في المضاف والمنسوب**. ص 431 (تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم. دار المعارف. القاهرة 1985).

(14) الباقلاني: **اعجاز القرآن**، ص 224,223,221,219 (تحقيق السيد أحمد صقر. دار المعارف، القاهرة 1977).

مطبوع، وأنه يسير على خطى الأوائل في صفاتهم التي افترضها الآمدي، وفي المقابل يأتي أبو تمام صاحب البعد والتوليد. ولقد يكون للآمدي الحق في منح ذائقته لمن شاء من الشعراء، ولكن ليس من الممكن أن نقبل تصنيفه للشعر العربي كله، أو حتى لشعر البحتري، بصفات لا تثبت أمام الفحص الموضوعي، وها نحن نجد ناقدين وشاعراً يبدون في شعر البحتري آراء تخالف وتناقض رأي الآمدي، ويضاف إليها ما رواه الآمدي[15] نفسه من إعجاب أبي تمام بالبحتري وتقديم النصح له ومن ثم تتلمذ البحتري على أبي تمام، والاعجاب يقتضي تقدير التجربة وقبولها. وهذا يفضي بنا إلى القول إن سمات عمود الشعر الواردة لدى الآمدي ليست معياراً لأشعار الأوائل ولا تصلح أن تكون نظرية نقدية عن الشعر العربي، ولكنها خلاصة ذوقية تخص الآمدي ولا تشمل ديوان العرب. ولعل السؤال الملائم في هذه المسألة هو سؤال الجرجاني الذي نحسب أن توجيهه إلى الآمدي سوف يكون مدخلاً نقدياً صحيحاً، وهو:

«أتراك تستجيز أن تقول أن قوله:

منى النفس في أسماء لو يستطيعها

من جنس المعقد الذي لا يحمد وأن هذه الضعيفة الأشر، الواصلة إلى القلوب من غير فكر أولى بالحمد وأحق بالفضل»[16].

هذا سؤال يتجه إلى أطروحة الآمدي، تلك الأطروحة التي

---

(15) الآمدي: الموازنة، ص 13.

(16) الجرجاني: أسرار البلاغة 135.

مضى صاحبها دون أن يسمع هذا السؤال، ولا بد أنه كان قادراً على الإجابة، ولكن كتابه لا يجيب على سؤال مثل هذا مما يجعل مفهومه لعمود الشعر مفهوماً يفتقر إلى سمات معيارية ووصفية صحيحة تستند على (النصوص) ونتائج التحولات الأسلوبية التي لمسها النقاد الآخرون لدى البحتري الذي كان يمثل الأساس الشعري لنظرية الآمدي.

العمودية والنصوصية:

في الفقرة السابقة رأينا ملامح الافتراق ما بين الآمدي والجرجاني في حكمهما على تجربة البحتري الشعرية، على أن التصور النظري لدى الآمدي يقوم على مبدأ (المشاكلة)، وهو مبدأ يفترض وجود عمودٍ شعريّ عربي واحد، تتمثل فيه صفات البلاغة بحدودها الاصطلاحية التي تقوم على/المطابقة/والمعنى الواحد/والوضوح/ وهذه هي صفات (العمودية) التي أسسها الآمدي كمتصور نقدي. وفي مقابل ذلك نجد ما سوف نسميه (النصوصية) وهي المتصور النقدي الذي يستند على (تشريح) النصوص والخروج منها بمنظور نقدي يؤسس لنظرية في الأدب، وهو ما نجده لدى عبد القاهر الجرجاني. وكما أن العمودية تقوم على مبدأ (المشاكلة) فإن النصوصية تقوم على مبدأ (الاختلاف). ولكي تتضح الفروق النظرية بين هذين الاتجاهين النقديين فإننا سنقيم ـ هنا ـ مقارنة نظرية بين المرزوقي والجرجاني.

والمرزوقي في مقدمته لحماسة أبي تمام يستند على الآمدي في

تصوره لعمود الشعر وإن لم يذكر ذلك، كما أن من مراجعه ابن طباطبا وقد ذكره بالاسم وقدامة بن جعفر الذي ينقل المرزوقي تعريفه للشعر دون أن يحيل إليه[17]، كما أنه قد نقل عن الصابي ـ من دون إشارة أيضاً ـ وذلك في مسألة الكثرة والقلة ما بين الشعراء والكتاب[18]. وهذه المرجعيات تعني أن مقدمة المرزوقي هي خلاصة نظرية صاغها الكاتب من الأعمال النقدية السابقة عليه في القرنين الثالث والرابع إلى الخامس الهجري، وبالتالي فهي تمثل صياغة نهائية لمفهوم العمودية تم استخلاصها من كتب النقد العربي، وهي خلاصة تركز على مبدأ (المشاكلة) وتتمحور حوله. وحينما نعارضها بالجرجاني فإننا نقيم حواراً بين تيارين نقديين قاما داخل الموروث العربي وعاشا فيه. وهما العمودية متمثلة ـ هنا ـ في مقولات المرزوقي، والنصوصية التي تنبعث من تصورات الجرجاني المغايرة والمخالفة لما لدى المرزوقي.

والمرزوقي يدخل موضوعه محدداً غايته في أنها تقوم على وجوب (أن يتبين ما هو عمود الشعر عند العرب)[19]، أي أنه يقطع منذ البدء أن ما سوف يحدده من صفات هي سمات الشعر العربي (التليد)، وهذه إضافة متطرفة إلى مقولات الآمدي، حيث

(17) المرزوقي: **شرح ديوان الحماسة**. ص 8,7 (تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون. لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1953).

(18) أشار إلى ذلك الدكتور محمد الهدلق الذي حقق رسالة الصابي عن الشعر، وقدمها في الندوة التي اقامها النادي الأدبي الثقافي بجدة، تحت عنوان (قراءة جديدة لتراثنا النقدي) في 1409/4/7 هـ. (1988/11/19 م).

(19) المرزوقي: **شرح ديوان الحماسة** 8.

إن الآمدي وصف تحديداته بأنها (العمود المعروف)[20]، وهذا تعبير لا يبلغ درجة القطع والبت في الحكم على الشعر العربي، وإن كان يشير إلى ذلك حينما يستخدم كلمة (الأوائل). أما المرزوقي فإنه يخطو خطوة أكثر جرأة من أستاذه فيقطع بالصفة ويقيد الشعر العربي كله في عمود معروف عند العرب. وحينما يقول العرب فإنه لا يحدد هذه الصفة ولا يؤرخ لنهايتها، سوى أن يردد كلمتي القديم والتليد دون أن يضع حدوداً لذلك مما يجعل صفة (العرب) عنده غير متميزة بأي عرف اصطلاحي.

على أن الهدف الذي يسعى إليه المرزوقي من وراء تحديده لعمود الشعر هو أن يعلمنا فضيلة الشعر (الأتيّ السمح على الأبيّ الصعب)[21].وهذا عنده هو الشعر المطبوع الذي ينأى عن (التعمل) ويستند على الطبع المهذب بالرواية لكي يكون (عفواً بلا جهد)[22]. وهذا هو ما يسميه الجرجاني (بالحسناء العقيم) لأنه شعر لا يفعل سوى أن (يسرد على السامعين معاني معروفة وصوراً مشهورة ويتصرف في أصول هي وإن كانت شريفة فإنها كالجواهر تحفظ أعدادها ولا يرجى ازديادها، وكالأعيان الجامدة التي لا تنمي ولا تزيد ولا تربح ولا تفيد، وكالحسناء العقيم والشجرة الرائقة لا تمتّع بجني كريم»[23].

وهذه الحسناء العقيم هي صورة النص (الأتيّ السمح) الذي

(20) الآمدي: الموازنة، 10-11.
(21) المرزوقي: شرح ديوان الحماسة 9.
(22) المرجع السابق 12.
(23) الجرجاني: أسرار البلاغة، 251.

يطلبه المرزوقي، في مقابل (الأبيّ الصعب) الذي يأخذ به الجرجاني. وهذا هدف يحمل اختلافاً جوهرياً ما بين (العمودية) و (النصوصية). حيث يتطلب العمودي نوعاً من النصوص تكون (عفواً بلا جهد) بينما النصوصي يطلب (النص/المجهد) لأن من (المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى وبالمزية أولى، فكان موقعه من النفس أجل وألطف، وكانت به أظن وأشغف، ولذلك ضرب المثل لكل ما لطف موقعه ببرد الماء على الظمأ... ... مما ينال بعد مكابدة الحاجة إليه وتقدم المطالبة من النفس به)[24]. هكذا يقرر الجرجاني مستنداً على (الطبع) ولكن مفهوم الطبع هنا يختلف عن ذلك الوارد لدى الآمدي والمرزوقي، حيث إنه هناك يعني (طبع الأوائل) أي ذائقة الآخرين، بينما هو عند الجرجاني يعني طبع القارىء ونفسه، أي ذائقة المتلقي وحساسيته قبالة النص، وهي ذائقة تستند إلى ما يمنحها النص من متعة النظر والتأمل، والوقوف على حالات معاني النص، وما يتولد عنها من دلالات تفضي إلى معنى المعنى. وهذه ليست ميزة في النص الأدبي فقط ولكنها ـ أيضاً ـ شرط لشرف صنعته وعلو فضيلته كما يقول الجرجاني:

«وما شرفت صنعة، ولا ذكر بالفضيلة عمل، إلا لأنهما يحتاجان من دقة الفكر ولطف النظر ونفاذ الخاطر إلى ما لا يحتاج إليه غيرهما»[25].

---

(24) المرجع السابق 126.

(25) المرجع السابق 136.

ويزيد الجرجاني من موقفه إلى جانب النص (الأبيّ الصعب) والتنائي عن (الأتيّ السمح) فيقرر أن النصوص تتجه نحو الدلالة المطلقة، وهي الدلالة التي لا تقف عند حدود الكشف الأولي، بل تظل لغزاً يلازم حالات قراءة النص، وكلما بدا للقارىء أنه قد أمسك بالمعنى فر النص من بين يديه، ليظل القارىء ساعياً وراء (الأبيّ الصعب) الذي يظل أبياً صعباً ولا يتحول أبداً إلى أتيّ سمح، ويقول الجرجاني في ذلك:

«إنك لتتعب في الشيء نفسك وتكد فيه فكرك، وتجهد فيه جهدك حتى إذا قلت قد قتلتُه علماً، وأحكمته فهماً، كنت الذي لا يزال يتراءى لك فيه شبهة، ويعرض فيه شك... ... وإنك لتنظر في البيت دهراً طويلاً وتفسره، ولا ترى أن فيه شيئاً لم تعلمه ثم يبدو لك فيه أمر خفي لم تكن قد علمته[26].

من هذا ندرك اختلاف الغاية التي تسعى إليها (العمودية) وهي تتمثل في النص الأتيّ السمح، بينما غاية (النصوصية) تتجه نحو النص الأبيّ الصعب، الذي لا يقبل النزول إلى حالة التأتيّ أو السماح، وهذا يقودنا إلى تلمس صفات الأتي السمح مما يقوم على مبدأ (المشاكلة)، ويؤسس للمفهوم العمودي، وفي مقابله نضع صفات الأبي الصعب، الذي يقوم على مبدأ (الاختلاف) ويؤسس للتصور النصوصي.

والمرزوقي يضع تصوره للنص الآتيّ السمح في سبع صفات، ويركز على الصفات الثلاث الأولى وهي:

1 ـ شرف المعنى وصحته.

---

(26) الجرجاني: **دلائل الاعجاز** 423.

2 ـ جزالة اللفظ واستقامته.

3 ـ الإصابة في الوصف.

وهذه في رأيه هي التي تحقق أدبية الأدب، وبها كثرت سوائر الأمثال، وشوارد الأبيات، حسب عبارة المرزوقي[27]، التي تلمح إلى أن الأذب الجليل هو ما توفرت فيه هذه المزايا الثلاث.

وفي تأمل هذه الصفات الثلاث نجد أنها في حقيقتها صفة واحدة لا ثلاثاً، وهي: **صحة المعنى**. ذلك لأن استقامة اللفظ وإصابة الوصف لا يكونان إلا من أجل صحة المعنى، وهذا يجعل المعنى شيئاً منفصلاً عن اللفظ وسابقاً عليه، أي أن تفكير المرزوقي يقوم على وجود هذا الفصل وهذه الأسبقية للمعنى، وهذا هو السبب في اشتراطه لاستقامة اللفظ، إذ لا قيمة لهذا الشرط إلا إذا تصورنا وجود المعنى الشريف أولاً، ثم قيام اللفظ الساعي نحو ذلك المعنى، ويعزز ذلك قول المرزوقي عن (إصابة الوصف)، فالإصابة تقتضي وجود هدف خارجي نسعى نحوه إلى أن نصيبه، ومن هنا فإن النص يكون إعادة انتاج لمعنى سالف، ولا يتحقق الإبداع حينئذٍ إلا بحدوث (المشاكلة) التامة ما بين اللفظ المستخدَم وذلك المعنى الشريف، وما الإصابة في الوصف إلا حالة التشاكل التام بين الدال والمدلول، ومن هنا أشاد المرزوقي بزهير بن أبي سلمى، لأنه لا يمدح الرجل إلا بما يكون للرجال، حسب مقولة عمر بن الخطاب رضي الله عنه، وهذه هي مشاكلة الملفوظ للمعقول.

---

(27) المرزوقي: شرح ديوان الحماسة 9.

والمرزوقي يضع هذا تحت دائرة (الطبع)، مجارياً للآمدي في ذلك، ويجعله أساساً للتفريق ما بين المصنوع والمطبوع، ولكن النقاد الآخرين يخالفون هذا الرأي ويجعلون زهيراً ومدرسته من (المتكلفين) وينفون عنهم صفة المطبوعين، وهذا هو رأي الأصمعي في زهير والحطيئة وغيرهما من عبيد الشعر، وقد جاراه في ذلك كل من ابن قتيبة وابن جني والمرزباني[28]. وهذا يجعل الأساس الذي اتكأ عليه الآمدي أساساً غير راسخ، لا سيما ما يتعلق بإجادة المعنى وإصابته، مما يشترطه المرزوقي للمطبوع، ولكن الأصمعي يجعل ذلك من سمات التكلف وهي ضد المطبوع. وفي ذلك يقول الأصمعي عن الحطيئة:

«وجدت شعره كله جيداً فدلني على أنه يصنعه وليس هكذا الشاعر المطبوع، إنما الشاعر المطبوع الذي يرمي بالكلام على عواهنه».

هكذا ينقل ابن جني عن الأصمعي ويؤيده في ذلك ويزيد عليه بقوله: (وهذا باب في غاية السعة وتقصيه يذهب بنا كل مذهب. وإنما ذكرت طريقه وسَمْته لتأتم بذلك وتتحقق سعة طرقات القوم في القول)[29].

وسعة طرقات القوم في القول تقتضي تنوع أعمدة الشعر

(28) عبد الله الغذامي: **الصوت القديم الجديد**. ص 145 (الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة 1987).

(29) ابن جني: **الخصائص** 282/3، (تحقيق محمد علي النجار. دار الكتاب العربي. بيروت 1957). وانظر: عبد الله الغذامي: السابق.

وتعددها وأنها لباب في غاية السعة ـ كما يقرر ابن جني، ناقضاً آحادية النظر عند العموديين.

وإذا ما كان أساس المرزوقي عن المطبوع متهاوياً، فإن مقابلته مع الجرجاني ستزيد من التفريق ما بين التصورين العمودي والنصوصي، ذاك لأن المرزوقي يجعل عيار صحة المعنى مرتبطاً بما يحكم به (العقل الصحيح). وهذا العقل الصحيح مع المعنى الصحيح هما أساس شرف المعنى[30]. أما الجرجاني فإنه ينقض هذا التصور ويقوم بعزل فكرة (الصحة المطلقة) عن حال تذوق النص الأدبي، بل إنه ينعي حال القارىء الذي يبحث في الشعر عن الصحة المطلقة، ويرى أن هذا الصنف من القراء ليس من أهل التذوق والمعرفة، وفي ذلك يقول:

«من كان لا يفتقد من أمر النظم إلا الصحة المطلقة وإلا اعراباً ظاهراً فما أقل ما يجدي الكلام معه، فليكن من هذه صفته عندك بمنزلة من عدم الاحساس بوزن الشعر والذوق الذي يقيمه به... ... في أنك لا تتصدى له ولا تتكلف تعريفه لعلمك أنه قد عدم الأداة التي معها تعرف، والحاسة التي بها تجد»[31].

هذا مصير طالب الصحة المطلقة في الشعر، إنه مطرود من مساحة التذوق والمعرفة، وذاك لأن الشعر لا يقاس حسب (مقتضيات العقول). هذا ما يراه الجرجاني مخالفاً وناقضاً لرأي العموديين الذي قال به المرزوقي عن صحة المعنى بناء على

(30) المرزوقي: **شرح ديوان الحماسة** 9.
(31) الجرجاني: **دلائل الاعجاز** 225.

مقتضى العقل الصحيح. وفي ذلك يقول الجرجاني:

«وعلى هذا موضوع الشعر والخطابة أن يجعلوا اجتماع الشيئين في وصف علة لحكم يريدونه، وإن لم يكن كذلك في **المعقول ومقتضيات العقول**، ولا يؤخذ الشاعر بأن يصحح كون ما جعله أصلاً وعلة، كما ادعاه فيما يبرم أو ينقض من قضية، وأن يأتي على ما صيَّره قاعدة وأساساً **ببينة عقلية** بل تسلم مقدمته التي اعتمدها بلا بينة»[32].

فالشعر يقوم على (الادعاء) ولا يتكيء على البينة العقلية لاثبات دعواه، وإنما البينة فيه تصدر عن مقدماته، وعلاقات السياق فيه ما بين المقدمة والنتيجة الدلالية المتولدة عنها. وذاك لأن الشعر تخييل، وهذه **ماهية الشعر**. والتخييلي ـ فيما يرى الجرجاني ـ هو (الذي لا يمكن أن يقال إنه صدق وأن ما أثبته ثابت وما نفاه منفي). والتخييلي (مفتنُّ المذاهب كثير المسالك لا يكاد يحصر إلا تقريباً ولا يحاط به تقسيماً وتبويباً، ثم إنه يجيء طبقات، ويأتي على درجات). والشعر لا يقاس بالعقل ولكن قياسه (قياس تخييل وايهام، لا تحصيل وأحكام). هكذا يجزم الجرجاني[33] ويحسم مسألة (أدبية الأدب) حسماً يناقض التصور العمودي ويحل (الادعاء والايهام) محل الصحة والإصابة، أي يضع الاختلاف بديلاً عن المشاكلة، والنصوصية في مواجهة العمودية.

* * *

(32) الجرجاني: **أسرار البلاغة** 248.

(33) المرجع السابق 245.

وبعد الصفات الثلاث السابقة يأتي المرزوقي بأربع صفات تكمل أبواب عمود الشعر السبعة، وسنقف عندها وقفات مقارنة نستبين فيها الفوارق بين النظرتين.

وأولاهن هي مسألة التشبيه والاستعارة، حيث يشترط المرزوقي في الشعر أن يكون قائماً على (المقاربة في التشبيه) و (مناسبة المستعار منه للمستعار له). وهذان بابان من أبواب عمود الشعر، يضافان إلى الثلاثة المذكورة آنفاً. والأمر هنا يقوم على المشاكلة التامة، حيث يقرر المرزوقي أن المقاربة في التشبيه هي فيما:

«أُوقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما».

والسبب في ذلك هو أن:

«يَبين وجه التشبيه بلا كلفة».

وهذا واحد من شروط النص الأبيّ السمح الذي يجيء (عفواً بلا جهد). ولا يصح في نظر المرزوقي أن يخرج التشبيه عن حالة المقاربة والمشاكلة التامة إلا في استثناء واحد فقط وهو:

«أن يكون المطلوب من التشبيه أشهر صفات المشبه به وأملكها له».

أي أن العلاقة ما بين طرفي التشبيه لا بد أن تكون قائمة في الذهن العام وماثلة في التصور المعقول قبل أن يقوم الشاعر بعقد هذه العلاقة، مما يعني أن النص يعيد صياغة الأمور المألوفة في العرف الثقافي السائد، وذلك ـ كما يقول المرزوقي ـ لكي يسلم من الغموض والالتباس[34]. ومن هنا فإن التشبيه يستند على ما هو

(34) عن ذلك انظر المرزوقي: **شرح ديوان الحماسة** 9.

مشهور (أشهر صفات المشبه به وأملكها له).

وكذلك يكون شأن الاستعارة أيضاً فهي ـ عنده ـ تقوم على «تقريب التشبيه في الأصل حتى يتناسب المشبه والمشبه به»[35].

فالأساس في الاستعارة هو عين الأساس في التشبيه، من حيث المقاربة/ والمشاكلة/ والتناسب/ ومن هنا ذكر المرزوقي أن الاستعارة القريبة من أقسام الشعر الرئيسة. كما أنه يجعل (التشبيه النادر) قسماً آخر من تلك الأقسام[36]. وهذا أمر يبدو عليه التناقض، إذ كيف نأخذ بالتشبيه النادر إذا كنا قد قيدنا التشبيه ـ أصلاً ـ بأشهر الصفات ومقاربة العلاقة فيه. والحال ما بين الندرة، وشهرة الصفة، هي حال التضاد والتناقض. ولعل المرزوقي قد اضطرب هنا بناء على اضطراب مصادره، لأنه في مسألة أقسام الشعر جاء ناقلاً عن غيره حيث صدر جملته بكلمة: (وقد قيل...إلخ).

والرأي الذي يراه المرزوقي في مقاربة التشبيه وتناسب الاستعارة، هو ما دار حوله تفكير النقاد الأوائل، (ولن نجد هذه النظرة إلى الاستعارة عند ابن طباطبا وقدامة والحاتمي والآمدي فحسب، بل نجدها عند غير هؤلاء من بلاغيي القرن الرابع ونقاده، أمثال الرماني والخطابي، وأبي الحسن الجرجاني والعسكري، بل نجد هذه النظرة تستمر وتسود في القرن الخامس، يؤمن بها ابن رشيق وابن سنان، ويصدر عنها الباقلاني والمرزوقي، والشريف الرضي. ولم يحاول

(35) المرجع السابق 11.

(36) المرجع السابق 10.

واحد من هؤلاء أن يناقش مناقشة جدية ما خلفه رجال القرن الرابع. إنه عبد القاهر الجرجاني، وحده، الذي يمثل الاستثناء لهذا الحكم)[37].

كذا يقرر جابر عصفور، مما يعني أن مبدأ (المشاكلة) كان هو النظرة السائدة حول وظيفة الاستعارة والتشبيه في لغة الشعر. ولكن الجرجاني يخرق هذه القاعدة بالرغم من صلابتها وجماعيتها، ويضع (الاختلاف) أساساً جمالياً في لغة الشعر بكل مقوماتها، وعلى رأس ذلك يأتي التشبيه وتأتي الاستعارة، حيث يجعل (التباعد) في التشبيه أدعى للمزية والفضل وكلما اشتد التباعد كانت النفوس به أعجب، وفي ذلك يقول:

«إذا استقريت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد، كانت إلى النفوس أعجب وكانت النفوس لها أطرب»[38].

وذلك أن القاعدة الجمالية هي ما قام على الاختلاف، لكي يوجد داخل هذا الاختلاف ضرباً من الائتلاف وهذا هو معنى التشبيه الذي يقتضي (تصوير الشبه بين المختلفين)، فالأصل هو الاختلاف. ومن شأن الشعر أن يوهمنا بالغاء هذا التباين بين الأشياء من خلال إقامة علاقات لم تكن من قبل، وهذا شرط لتحريك المتعة القرائية، حسبما يقرر الجرجاني:

«وهو أن تصوير الشبه بين المختلفين في الجنس مما يحرك قوى الاستحسان، ويثير الكامن من الاستطراف»[39].

(37) جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 223، وانظر أيضاً ص 186 (المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت).

(38) الجرجاني: أسرار البلاغة 116.

(39) المرجع السابق 118.

هذا هو السبب الجمالي لمتعة النص، الذي يقف همزة وصل بين أطراف العالم ليعيد ترتيب العلاقة داخلها، فيؤسس فينا لذة، لذة جمالية من نوع جديد ومختلف ويطلق فعله فينا، ذلك الفعل الذي يصفه الجرجاني:

«في أنه يعمل عمل السحر في تأليف المتباينين حتى يختصر لك بعد ما بين المشرق والمغرب، ويجمع ما بين المُشْئم والمُعْرق، وهو يريك للمعاني الممثلة بالأوهام شبهاً في الأشخاص الماثلة، والاشباح القائمة، وينطق لك الأخرس، ويعطيك البيان من الأعجم، ويريك الحياة في الجماد، ويريك التئام عين الأضداد، فيأتيك بالحياة والموت مجموعين»[40].

تلك غاية التشبيه إذن، هي غاية تتجه نحو التباين والأضداد والمختلفات لكي تجعل الوهم حقيقة والحقيقة وهماً، أما نشدان المشاكلة فمسألة تخرج عن غاية الشعر، وهذا ما يحدده الجرجاني ناقضاً به رأي العموديين حول لغة الأدب فيقول:

«إن الأشياء المشتركة في الجنس المتفقة في النوع تستغني بثبوت الشبه بينها وقيام الاتفاق فيها عن تعمل وتأمل في إيجاد ذلك لها وتثبيته فيها، وإنما الصنعة والحذق والنظر الذي يلطف ويدق في أن تجمع أعناق المتنافرات والمتباينات في ربقة وتعقد بين الاجنبيات معاقد نسب وشبكة»[41].

وهنا يسقط شرط أشهر الصفات، لأن (هناك مشابهات خفية

---

(40) المرجع السابق 118.

(41) المرجع السابق 136.

يدق المسلك إليها، فإذا تغلغل فكرك فأدركها فقد استحققت الفضل، ولذلك يشبه المدقق في المعاني بالغائص على الدر)[42]. وهذا هو مبنى الطباع المجبولة على تذوق البيان، لأن (الشيء إذا ظهر من مكان لم يعهد ظهوره منه وخرج من موضع ليس بمعدن له، كانت صبابة النفوس به أكثر وكان بالشغف منها أجدر، فسواء في إثارة التعجب واخراجك إلى روعة المستغرب، وجودك الشيء من مكان ليس من أمكنته، ووجود شيء لم يوجد ولم يعرف من أصله في ذاته وصفته)[43].

من هذا يتضح مبدأ (الاختلاف) بوصفه أساساً جمالياً يقابل مبدأ (المشاكلة) ويعارضه، من حيث إن النص الأدبي يأتي كإضافة دلالية وسياقية إلى اللغة بأن يعيد صياغة هذه اللغة بتأليف جديد يعقد القرائن بين ما كان متنافراً ومتضاداً ومتبايناً من قبل، على نقيض مفهوم المشاكلة الذي ينظر إلى النص على أنه انعكاس لعلاقات كانت قائمة ومشتهرة عقلياً وعرفياً قبل نشوء النص.

ولب الخلاف ما بين العمودية بأساسها القائم على المشاكلة، والنصوصية بأساسها المتمثل بالاختلاف هو حول تصور كل منهما لدرجات الشبه في التشبيه والاستعارة. وكلاهما يتفقان في أن التشابه شرط في قيام هذا الشكل البلاغي، ولكنهما يختلفان حول تفسير معنى التشابه. فالعموديون يطلبون درجات من التشابه تكون حقيقية أي أنها معروفة ومشهورة وسهلة الكشف، أما الجرجاني (النصوصي) فإنه يرفض هذه الصفات لحالات وجوه الشبه، ويضع بدلاً من ذلك

(42) المرجع السابق 139.

(43) المرجع السابق 118.

صوراً للعلاقات تقوم في العقل كصور ذهنية، وترتد هذه الصور إلى العقل نتيجة لتفاعله مع سياقات النص وتركيباته المبتكرة، كما يأخذ الجرجاني بما يمكن أن يقوم من علاقات وهمية ليست حقيقية وإنما هي تخييلية، وقد لا تكون صحيحة حسب مقتضيات العقول، وليس لنا أن نطالب الشاعر بأن يخضع لشروط المعقول والمعروف ـ كما تريد العمودية حينما تشترط الصحة المطلقة وإصابة الوصف والأخذ بأشهر صفات المشبه به، وهذه الأخيرة ليست صفة لأدبية الأدب. فالأدب له أن يطرح دعواه بلا بينة ولا حجة عقلية، ويكفي فيه التخييل القائم على الادعاء ـ حسب قول الجرجاني أعلاه ـ.

وهذا هو ما يفضي إليه ـ ويقوم عليه ـ التخييل، حسب ما يؤكده حازم القرطاجني، الذي يماشي الجرجاني في هذه المسألة، حيث يجعل هدف التخييل هو في أن يترامى إلى أنحاء من (التعجيب) ويكون التعجيب (باستبداع ما يثيره الشاعر من لطائف الكلام التي يطلب التهدّي إلى مثلها، فورودها مستندر مستظرف لذلك، كالتهدي إلى ما يقل التهدّي إليه من سبب للشيء تخفى سببيته، أو غاية له، أو شاهد عليه، أو شبيه له أو معاند، وكالجمع بين مفترقين من جهة لطيفة قد انتسب بها أحدهما إلى الآخر، وغير ذلك من الوجوه التي من شأن النفس أن تستغربها)[44].

والقرطاجني هنا يضع مبدأ الاستغراب النفسي كسبب للإحساس بجمالية النص، وإثارة التعجب، وهو في ذلك يعقد

(44) انظر: حازم القرطاجني ونظريات أرسطو في الشعر والبلاغة، تأليف عبد الرحمن بدوي. ص 32، (طبع في القاهرة 1961). الناشر: بدون.

الرابطة النظرية مع الجرجاني الذي أسس لمفهوم الإثارة وعقد بينها وبين الاستغراب كما قد ذكرنا، مثلما يتفق الناقدان حول مفهوم (الجمع بين المفترقات) ويجعلان ذلك سبباً لأدبية الأدب، وهما معاً ينقضان مفهوم (المشاكلة) وينفيان دوره في تشكيل النص الأدبي.

* * *

وآخر أبواب عمود الشعر لدى المرزوقي هو:

«مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما»[45].

ويسبق هذا باب آخر هو: (التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن) وبذا تكتمل الأبواب السبعة. وأنه لمن الجلي أن آخر هذه الأبواب كان هو غاية النظرية وعمادها، وهو (مشاكلة اللفظ للمعنى). ونحن لو عكسنا هذا الباب الأخير على ما سبقه لوجدنا أن تلك الأبواب هي نتيجة لهذا الباب مثلما هي مقدمة له، ذاك لأن المشاكلة ما بين اللفظ والمعنى تستوجب صحة المعنى/ واستقامة اللفظ/ والإصابة في الوصف، وهذه شروط المشاكلة، ولقد وعى المرزوقي ذلك حينما جعل اجتماع هذه الأبواب الثلاثة من أسباب كثيرة سوائر الأمثال وشوارد الأبيات، أي أنها عنده هي سر أدبية الأدب. كما أن المشاكلة تقتضي المقاربة في التشبيه / ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومن ثم

(45) المرزوقي: شرح ديوان الحماسة 9.

التحام أجزاء النظم والتئامها. أي أن المرزوقي قسم نظريته التي استلهمها ونقلها عن سابقيه ـ كما ذكرنا أعلاه ـ إلى أجزاء سبعة، بينما هي في حقيقتها شرح لمفهوم واحد يفضي إلى التصور النظري عن (عمود الشعر). ذاك هو مفهوم المشاكلة الذي تقوم عليه العمودية.

أما الجرجاني فيأتي بتصوره النصوصي المتميز والمغاير لمفهوم المشاكلة ما بين اللفظ والمعنى، فهو يجعل من مناقب اللفظة أن تتعدد معانيها، أي أنه يحرر الدال من سلطة المدلول القاطع، وفي ذلك يقول:

«إنك لتجد اللفظة الواحدة قد اكتسبت... فوائد حتى تراها مكررة في مواضع ولها في كل واحد من تلك المواضع شأن مفرد وشرف منفرد، وفضيلة مرموقة، وخلابة، مرموقة ومن خصائصها التي تذكر بها وهي عنوان مناقبها أنها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر، وتجني من الغصن الواحد أنواعاً من الثمر»[46].

والجرجاني هنا يحرر اللفظة من سلطة المعنى، ويجعل دلالة اللفظ تتأتى من سياق التركيب في الجملة، وهو أمر به تصبح الكلمة متحررة من المعنى الراهن، ومهيأة لأن تدل على أي معنى جديد يتولد عن علاقات التركيب أي سياق الإنشاء.

كما أن الجرجاني يخطو خطوة أخرى أبعد أثراً في تهشيم مفهوم (المشاكلة)، وذلك حينما يقوم بفك العلاقة المفترضة ما

(46) الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 41.

بين التصور العقلي الجازم، أي المعنى القاطع، وما بين دلالة اللغة. فالحكم المنطقي العقلي شيء، ودلالات اللغة شيء آخر، ولا يجوز أن تنسب ما هو واجب عقلياً وما هو مشروط بالحكم العقلي، إلى اللغة. وهذا محال كما يقول الجرجاني ويحدد:

«ومما يجب ضبطه في هذا الباب أن كل حكم يجب في العقل وجوباً حتى لا يجوز خلافه، فإضافته إلى دلالة اللغة وجعله مشروطاً فيها محال، لأن اللغة تجري مجرى العلامات والسمات، ولا معنى للعلامة والسمة حتى يحتمل الشيء ما جعلت العلامة دليلاً عليه وخلافه»[47].

هنا يقرر الجرجاني مفهوم (إشارية) اللغة مما يجعل الألفاظ إشارات، ومن شأن الإشارة أن تكون علامة حرة واعتباطية، ويتحقق معناها من موقعها في الجملة مع سائر الاشارات المتضامنة معها، فيتشكل السياق من هذا التضام، ويعود إلى عناصره المكونة له ليمنحها دلالاتها، فالسياق ناتج عن تآلف الاشارات، كما أن معاني هذه الإشارات هي من صنع السياق، وهذا يعني أن ثمة علاقات تبادل ما بين كل إشارة والأخرى ثم ما بين مجموع الإشارات وما ينتج عنها من سياق، ويتلو ذلك ويتوّجه بأن يعود السياق إلى كل إشارة ليمنحها معناها، وهذه حركة ثلاثية متوالدة تشترك كلها في صناعة المعنى، وكل مفردة من هذه المفردات هي في أصلها إشارة حرة، لأن من شرط الإشارة والعلامة أن تدل على (ما جعلت دليلاً عليه وخلافه). وهذا القول يلغي مفهوم

(47) المرجع السابق 347.

المشاكلة ويجعلها محالاً، ذاك لأن المشاكلة تفترض التطابق بين الدال والمدلول، كما تفترض أسبقية المدلول، وتجعل الحكم العقلي شرطاً على الدلالة اللغوية، وهذه كلها تصورات يتولى الجرجاني تقويضها من خلال طرحه لمفهوم اشارية اللغة، الذي يقضي بأن (الاختلاف) هو الأصل البلاغي للنص الأدبي، ويأتي (الائتلاف) لاحقاً لعملية الانشاء. فالكتابة إذن هي: علاقة جديدة من نوع ما داخل سياق اللغة، إنها كما يقول الجرجاني: (شدة ائتلاف في شدة اختلاف)[48] أي إقامة الألفة بين ما كان مختلفاً، وهي الجمع ما بين المتباعدين، والتأليف ما بين الأضداد. هذا هو النص، وهذه هي أدبية الأدب التي تأخذ بأسباب الدلالة ومقتضياتها التي تبرر وجود هذا الأدب، وتسمح بقيام ضروب البلاغة المتنوعة لتوازي اللغة وتدخل معها لغة بإزاء لغة. وإلا فما معنى وجود تعبير بلاغي بإزاء تعبير آخر قائم على غير البلاغة. وهذا أمر قائم في التجربة اللغوية على مدار الزمن، ومطلوب منا أن نستكشف وظيفة هذه اللغة الإضافية لكي نبرر وجودها. فإن لم نفعل ذلك فهذا يعني أن الاستعارة والكناية زوائد لا قيمة لها. وإنه لمن شأن مفهوم المشاكلة أن يفضي إلى هذه النتيجة. لأن القول بالمعنى الواحد الصحيح القريب، والعقلي الملتزم بما هو مطبوع في الذهن، ومشهور في العرف، يستلزم الغاء تعدد المعاني وتحولها والتجديد فيها. ولقد قال بذلك المرزوقي فيما رأيناه من قبل، وفي مناهضته لكل نص (تجاوز المألوف)، وهذه هي عبارة

---

(48) المرجع السابق 140.

المرزوقي[49].

وإذا ما منعنا النص من تجاوز المألوف فإننا بذا نلغي الاستعارة والمجاز والكناية، لأن ما كان منها وتمّ هو من صنع أهله في زمنهم، ولا يجوز تكراره بعينه. أما إن جاء الشاعر باستعارة تخصه ومن ابتكاره فهو بالضرورة قد تجاوز المألوف وأتى بالبديع. ولو أخذنا برأي المرزوقي فإننا سنلزم أنفسنا برفض كل بلاغة جديدة. ومن هنا فإننا نقيد الأدب بمعاني اللغة الموضوعة والراهنة، وهذا أمر لا يقبله أي قارىء للأدب، ولكننا نقبل قول الجرجاني في تفريقه بين المعنى في اللغة والمعنى في النص، حيث تجد اللفظ في الجملة يحمل بين طياته (معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة)، ثم يدخل هذا اللفظ في سياق الجملة فيتولد عن ذلك دلالة ثانية، غير تلك التي كانت له في الموروث اللغوي السالف، وهذه هي وظيفة البلاغة في النص، كما يقرر الجرجاني بقوله: (ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل)[50]. وإذن تكون البلاغة من أجل أن تؤسس دلالة جديدة تضاف إلى معاني اللغة وإلى رصيدها الذوقي والمعرفي، وهذا هو تبرير وجود البلاغة ووجود الأدب مما ينفي عنها صفة (الزوائد) وشبهة الترف، ويجعل للأدب وللبلاغة وظيفة تخدم بها اللغة والإنسان صانع هذه اللغة ومتلقيها.

وللتمييز ما بين المعنى في اللغة والدلالة في الأدب يقدم الجرجاني مقولته الخالدة حول المعنى، الذي هو المعنى اللغوي،

(49) المرزوقي: **شرح ديوان الحماسة** 12.

(50) الجرجاني: **دلائل الاعجاز** 202.

ومعنى المعنى[51]، الذي هو الدلالة النصوصية، ويجعل الأول مرتكزاً على المألوف والسائد من دلالات الألفاظ، أما الثاني فيتكون ويتولد من التركيب وسياق النص وبلاغيات الإنشاء.

هذه أسس لا يمكن لأي نصوصي إلا أن يأخذ بها، ولا ريب أنها كانت فعلاً إبداعياً مارسه كل المبدعين في كل عصورهم، ولم يتوقف المبدعون عند قيود النقاد العموديين، ولم يأبهوا لمبدأ المشاكلة وأبوابه السبعة. وظلت هذه مجرد نظر نقدي بعيد عن الممارسة. مما يعني أن المفهوم العمودي كان معزولاً عن الإبداع ولم يقو على التنظير له، بل ونزيد فنقول إنه لم يقو حتى على توصيف الإبداع. ولقد رأينا ـ أعلاه ـ أن ناقدين وشاعرين قد خالفا رأي الآمدي حول شعر البحتري وتوهم الآمدي لعمودية مفترضة في ذلك الشعر وفي الشعر العربي. ومما يجب ذكره هنا هو أن المرزوقي نفسه يأتي في مقدمته بكلام يلغي وهم الاجماع على شيء اسمه عمود الشعر، بصفاته المحددة، ويضع اجماعاً آخر من العلماء بالشعر والقائلين له يأخذون فيه بصفات النصوصية المطلقة، وفي ذلك ينقل المرزوقي في عرضه للمواقف حول مفهوم الصدق والكذب في الشعر فيقول:

«ومنهم من اختار الغلو حتى قيل أحسن الشعر أكذبه، لأن قائله إذا أسقط عن نفسه **تقابل الوصف والموصوف** امتد فيما يأتيه إلى أعلى الرتب، وظهرت قوته في الصياغة وتمهره في الصناعة واتسعت مخارجه وموالجه، فتصرف في الوصف كيف شاء، لأن العمل عنده

(51) المرجع السابق 203 وانظر بحثنا: من المشاكلة إلى الاختلاف، الفصل الأول.

على المبالغة والتمثيل، لا المصادقة، والتحقيق. وعلى هذا أكثر العلماء بالشعر والقائلين له»[52].

وإذا كان أكثر العلماء بالشعر والقائلين له يأخذون بهذا الرأي في الشعر فإن العمودية (والمشاكلة) تصبح خارج سياق الثقافة الأدبية، وتكون النصوصية هي التصور النظري والإبداعي إن لم يكن لدى الجميع بإطلاق، فإنها لدى الأكثرية بكل تأكيد. وهنا نجد المرزوقي يكتب نهاية أبوابه السبعة بهذه الجملة التي تقضي بالمبالغة والتمثيل وتلغي المصادقة والتحقيق، وتقول بسقوط تقابل الوصف والموصوف، أي تأخذ بمبدأ الاختلاف. كما تقول باتساع المخارج والموالج.

ومن هنا تتعدد المعاني، وفي ذلك قوة الصياغة، ومهارة الصناعة. وماذا يبقى بعد ذلك لعمود الشعر وللمشاكلة بين اللفظ والمعنى؟ لا شيء سوى مجافاة أكثر العلماء بالشعر والقائلين له. والحمد لله رب العالمين.

---

(52) المرزوقي: شرح ديوان الحماسة12.

الفصل الثالث

المغسول والمعمّى[1]
(النص المغلق/النص المفتوح)

-1-

هل غادر النقاد من متردم؟!

هل سيكون هذا السؤال هو نهاية المطاف في رحلة البحث العمياء في ميدان نظرية الأدب، وهل سيظل الحافر يقع على الحافر في كل ما نبتغيه من أجوبة على أسئلة النص ومحفزاته؟.

طبعاً لا. ليس الأمر كذلك، على الرغم من أننا نتفق في الأسئلة، وأسئلة النقد والقراءة هي ذاتها منذ أرسطو والجاحظ إلى ما بعد يومنا هذا. ولكننا بكل تأكيد نختلف في أجوبتنا على تلك الأسئلة.

وإن كان سؤالنا ذاك قد انطلق من تساؤل عنترة بن شداد فإن وصف الحال سينطلق من لبيد بن ربيعة العامري الذي يقول:

فإن تسألينا فيم نحن فإننا
عصافير من هذا الأنام المسحّر

(1) يرد مصطلح (المعمّى) بمعنى الإلغاز في الكتابة. وليس هذا ما نقصده في هذه الدراسة. وسيتضح مقصدنا فيما يأتي من نقاش.

نحل بلاداً كلها حُل قبلنا
ونرجو الفلاح بعد عاد وحمير

هذه البلاد المحلولة قبل تلك العصافير هي بلاد النص الفسيحة، ولكن اللاحق فيها لا يكتفي بالسكنى في أطلال السابقين، ذاك لأنه يرجو الفلاح بعد عاد وحمير. وما يزال مجال الفلاح ممكناً ومفتوحاً. هذا ما نحن فيه من المتردم الذي لم يغادره ـ ولن يغادره ـ النقاد. وهذا مسعى أدى إلى إثراء المنظومة الاصطلاحية والجهاز المفهوماتي في مجالي النقد والنظرية الأدبية. وهما مجالان يدوران حول الأدب بوصفه مادة للكتابة ومادة للقراءة، وحول علاقة المنجز الإبداعي بالواقع محاكاة أو تجاوزاً، مشاكلة أو اختلافاً، مما يتمخض عن واقع معطى أو واقع مبني.

على أن فحص حال المشاكلة أو حال الاختلاف يتأتى من النص ذاته ومن القراءة. فالنص قد يكون مادة حية وحيوية تسمح لنفسها بالانفتاح على ما سواها من نصوص مثلما ينفتح على القارىء المطلق الذي لا يخضع لشروط الظرفية. وهذا هو النص المفتوح الذي يقابل النص المغلق الذي يعجز عن بلوغ ذلك المستوى من النصوصية ومن المقروئية، وهذا هو نص المشاكلة بينما المفتوح هو نص الاختلاف.

ولكن كيف نلامس هذه المفهومات النظرية ملامسة حية وفاحصة، كيف نتبين الاختلاف والانفتاح ونميزها عن المشاكلة والانغلاق.

هذه هي أطروحة هذا الفصل وسأدخل إليها من خلال بيت

من الشعر تتفق أذواقنا على عدم أدبيته، ولكننا قد نجد صعوبة كبيرة في إخراجه من مملكة الأدب إلا إذا نحن استعنا بجهاز مفهوماتي واصطلاحي واسع يمكننا من استكشاف معالم طريقنا في أدبية الأدب.

وفي هذا المسعى يتحقق لنا غرضان، أولهما ادراك العلاقات الجمالية إدراكاً اصطلاحياً، وثانيهما تبرير وجود المصطلحات النظرية، والبرهنة على أنها ذات دور وظيفي هام لعلم الجمال ولعلم الذوق، وبالتالي فهي ليست ترهلاً فكرياً وما هي بترف علمي شكلي يستعيض عن المفهوم القديم بمصطلح جديد لا يقدم متأخراً ولا يؤخر متقدماً.

البيت المحتكم إليه هو[2]:

كأننا والماء من حولنا

قوم جلوس حولهم ماء

وهذا بيت لو عرضناه على تعريفات الأدب لانطبقت عليه، مما يعني أنه أدب، ليس في العرف العربي فقط وإنما في كل الأعراف الأدبية. ولنأخذ التعريف الفرنسي الذي ينقله محمد مندور، ويقول: إنه تعريف انتشر عند دعاة التجديد في فرنسا وفي العالم العربي[3] وهو أن الأدب (صياغة فنية لتجربة بشرية) ولا ريب أن

(2) ورد البيت في كتاب **(أنوار الربيع في أنواع البديع)** تأليف السيد علي صدر الدين بن معصوم المدني، جـ 5، ص 237. تحقيق شاكر هادي شاكر. وأُسجل ـ هنا ـ شكري للدكتور محمود الربداوي، الذي ساعد في توثيق ذلك.

(3) محمد مندور: **الأدب ومذاهبه** 8. مكتبة نهضة مصر، القاهرة، د.ت.

هذا البيت يقوم على تجربة بشرية لقوم جلسوا حول ماء، كما أنه صياغة فنية من حيث ارتكازه على الإيقاع العروضي للبحر السريع، وعلى الصياغة البلاغية المعتمدة على التشبيه بأركانه الثلاثة. ثم هو نص يقوم على التحويل الدلالي من ضمير المتكلمين في (كأننا) إلى كلمة (قوم) التي بها تحول النص من إشارة المعرفة إلى إشارة النكرة. إنه أدب ـ إذن ـ عند الفرنسيين وعند المجددين العرب، مثلما أنه شعر ـ بما أنه (قول موزون مقفى يدل على معنى) حسب اصطلاح قدامة بن جعفر[4].

وهذا يلزمنا بأن نجعل هذا البيت شعراً وأدباً ولن يستطيع الجاحظ ولا طه حسين تخليصنا من هذا البيت، فالجاحظ يرى أن (الشعر صياغة وضرب من النسيج وجنس من التصوير)[5]، وطه حسين قدم تعريفه للشعر وأغرانا بالطمأنينة إليه حيث يقول: (نستطيع أن نعرف الشعر آمنين بأنه الكلام المقيد بالوزن والقافية والذي يقصد به إلى الجمال الفني)[6]. ولا ريب أن قائل البيت قد قاله وفي ذهنه غاية الجمال الفني المتمثلة بالصياغة والنسج بما أنهما جمال انشائي وإيقاعي وجاء التصوير من جهة التشبيه. وهذه تعريفات لا تزداد أبداً بقول ستانلي هايمن عن الفن بأنه (نسج للتجربة الإنسانية في نماذج ممتعة ذات معنى)[7]. وهو تعريف رأينا

(4) قدامة بن جعفر: **نقد الشعر** 64، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي. دار الكتب العلمية، بيروت د.ت.

(5) الجاحظ: **الحيوان** 132/3، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة 1969 م.

(6) طه حسين: **الأدب الجاهلي** 312، دار المعارف بمصر، 1968 م.

(7) ستانلي هايمن: **النقد الأدبي ومدارسه الحديثة** 17. ترجمة إحسان عباس ومحمد يوسف نجم. دار الثقافة، بيروت. د.ت.

عناصره لدى الجاحظ وقدامة مثلما لمسناها في التعريف الفرنسي وتعريف طه حسين، وسيظل البيت لاصقاً بنا كإنجاز أدبي، حسب مقتضى تعريفات النقاد حتى من هو إلى الفلسفة والمنطق أقرب ممن يتوخى عندهم الدقة في الحد الجامع المانع كالفارابي[8] والقرطاجني الذي قال فيما قال عن الشعر إنه: (كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها ويكره إليها ما قصد تكريهه)[9] ـ وله رأي آخر مختلف سوف نراه بعد قليل ـ ولكن هذا التعريف يتضامن مع بيتنا لكي يظل شعراً لأنه لا يخلو من تحبيب أو تكريه حسب مزاجنا معه. ومثلهم ابن خلدون[10].

وتأتي الطامة على يد رومان ياكوبسون حيث يعرف الشعر مرة من المرات بقوله إنه[11]:

(Speach wholly or partially repeating the same figure of Sound).

وهو تعريف يكاد أن يكون رجع صدى لتعريف قدامة بن جعفر إذا ما أخذنا مبدأ الصوت الإيقاعي بما أنه المسلك العروضي

(8) الفارابي: **جوامع الشعر** 172، ملحق بكتاب تلخيص كتاب أرسطو في الشعر لابن رشد. تحقيق محمد سليم سالم. لجنة إحياء التراث الإسلامي. المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة 1971 م.

(9) القرطاجني، انظر: عبد الرحمن بدوي: **حازم القرطاجني ونظريات أرسطو في الشعر والبلاغة** 15، القاهرة 1961 م.

(10) ابن خلدون: **المقدمة** 573، دار الفكر، بيروت. د.ت.

(11) انظر عن ياكبسون:

Sebeok, T.A (ed) Style in Language 358 The Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, mass. 1978.

المطرد والمتنوع.

-2-

من هذا كله يكون بيتنا شعراً وأدباً. وهنا يحدث التصادم ما بين الذوق والعلم، حيث الذوق ينفر من هذا البيت ولكن العلم يعجز عن اخراجه من مملكة الأدب. ويطرأ علينا بذلك سؤال جديد عن أحقية الحكم على الجمال أهو للذوق الجمالي أم هو للعلم المعياري. ولقد تبدو هذه المشكلة على حد من التعقيد والاضطراب لولا أن حلولاً نظرية قد سبقت هذا الإشكال وحلت معضلته منها ما كان مندور يأخذ به في منظوره النقدي الذي استخلصه من لانسون عن (الذوق المعلل)[12] وهو أن الحكم على الجمال الفني هو فعل من أفعال الذوق المدرب، ويصبح هذا الذوق المدرب حكماً نقدياً إذا تمكن من تبرير أحكامه والبرهنة عليها. وهذا هو ما يسميه راولز بـ (مبدأ التوازن الانعكاسي وهو مبدأ يقوم على حتمية التوازن بين الذوق الجمالي وبين البنية، أي أن البنية لكي تكون خاصية أسلوبية لا بد أن تكون انعكاساً للحس الحدسي الذي نشأ عند القارىء كنتيجة لاستقباله لها. وهذا المبدأ يؤسس القراءة على أنها أصل ينطلق منه للتحليل، والنقد يكون محاولة لبرهنة الذوق الصحيح)[13].

ومن هذا المبدأ يكون لنا وجه للنظر في البيت الذي بين يدينا

(12) محمد مندور: **في الميزان الجديد** 166، مكتبة نهضة مصر. القاهرة، د.ت.

(13) عبد الله الغذامي: **الخطيئة والتكفير** 77، النادي الأدبي، جدة 1985.

لكي نجعله مادة للتذوق وللتصور النظري في آن، على أساس أن الذوق هو أساس الفعل القرائي وهو مادة الحكم وأصله، ويكون الحكم سبباً من أسباب الوعي النقدي والنظري الذي يؤكد حدس الذوق ولكنه يترفع بالحكم من كونه مجرد حدس أولي عائم إلى كونه منظوراً تصورياً له ضوابطه ومنطلقاته، وبذا يكون الذوق معللاً وتكون القراءة ذات توازن انعكاسي يبدأ من الذوق ويترفع إلى العلم لا ليغرق في العلمية ويجافي الأدبية ولكن لكي يعود ثانية إلى الذوق بعد أن تموضع فيه وتفاعل معه.

ولنقف عند البيت وقفة تضع الذوق والعلم في غاية واحدة:

كأننا والماء من حولنا

قوم جلوس حولهم ماء

ونضع البيت في مواجهة مع حقيقتين:

أولاهما: أنه نص أدبي تتفق تعريفات الأدب السابقة على أدبيته.

والثانية: أن هذا البيت لا يقوى على إرضاء الذائقة الأدبية المدربة. وهاتان حقيقيتان متعارضتان، فبأيهما نأخذ!

إننا قد قلنا بأسبقية الذوق المدرب، ومن هنا فإننا سنسعى إلى الاستعانة بجهازنا المفهوماتي النصوصي لكي يكون وسيلة لنا لامتحان حكم الذائقة وفحصه، ومن ثم البرهنة عليه.

إن مفهومي المشاكلة والاختلاف أساسان ضروريان لمفهومي النص المغلق والنص المفتوح، ومن هذه المفهومات الأربعة

سيكون نظرنا إلى البيت. وهو كما رأينا بيت يشفع له الوزن ويشفع له التشبيه لكي يبقى في دائرة الشعر ومن ثم الأدب. وليس لنا على الوزن العروضي من مدخل، ولكننا سنجد بابنا من خلال التشبيه. ذلك أن التشبيه في البيت يقوم على (المشاكلة) وهي هنا تبلغ حد التطابق الكامل في وجه الشبه ما بين المشبه والمشبه به، ولا يقوى أحد الركنين على مفارقة الآخر دلالياً أو الاختلاف عنه بأي صفة من الصفات لا زيادة ولا نقصاً، وهذا يفضي إلى إغلاق الدلالة وكتم أنفاسها حتى ليصبح أحد الركنين مغنياً عن الآخر، ويكون الآخر حنيئذٍ مجرد زيادة ليس لها من وظيفة سوى إكمال الوزن واستيفاء أركان التشبيه، ومن هنا يصبح الايقاع والتشبيه بلا وظيفة، ومعها يكون الشطر الثاني فائضاً لغوياً يسد عنه الشطر الأول ويلغي دوره الدلالي ووظيفته الجمالية، وبذلك يفقد هذا الشطر أسباب وجوده منذ أن فقد وظيفته، والكائن الخالي من الوظيفة يصبح زيادة دودية قابلة للاستئصال، ولو فعلنا ذلك مع الشطر الثاني فهذا معناه إلغاء البيت، لأن أداة التشبيه (كأن) ستصبح معلقة من دون خبر ومن دون مشبه به.

هذا هو السبب في تراجع البيت أمام ذائقة القارىء، لأن من يقرأ هذا البيت لا يجد فيه شيئاً من المحفزات القرائية أو الحس النصوصي الباعث على التفكر بالنص.

وتلك هي قاعدة من أسس الوعي النصوصي في أن قيمة العناصر ليست في جوهرها أو وجودها المجرد، ولكنها بوظيفتها الجمالية والدلالية. والجماليات النصوصية (ليست اضافة تجميلية

للخطاب بزينة بلاغية ولكنها إعادة تقييم كاملة للخطاب ولكل عناصره مهما كانت هذه العناصر[14].

ثم إن النص يترقى في أدبيته على مقدار ما يكون فيه من (اختلاف) بينما (المشاكلة) على عكس ذلك.

والاختلاف في التشبيه (والاستعارة طبعاً) هو من شروط قيام التشبيه، فهم يشبهون الفتاة الحسناء بالقمر وبينهما من الفروق أضعاف أضعاف ما بينهما من الاتفاق. ودرجة المشاكلة بين المشبه والمشبه به لا تقترب بحال من درجات الاختلاف، حتى إن هذا التشبيه ليقبل المعنى ونقيضه فقد نشبه هنداً بالقمر ونرمز بذلك إلى صفة انعدام الجاذبية. وهذا ملمح لمسه الجاحظ حيث يقول:

(لقد علمنا أن القمر وهو الذي يضرب به الأمثال ويشبه به أهل الجمال، يبدو مع ذلك ضئيلاً ونضواً ويظهر معوجاً شختا... ثم مع ذلك يحترق في السرار ويتشاءم به في المحاق، ويكون نحساً كما يكون سعداً، ويكون ضراً كما يكون نفعاً...)[15].

كما أن شكسبير يطلق لسان جولييت رافضة تشبيه روميو لها بالقمر:

«أقسِمْ بغير البدر هذا الكائن الجم التقلب

إني لأخشى أن يكون هواك مثله

(14) المرجع السابق 26.

(15) الجاحظ: **رسائل الجاحظ** 90/3، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة 1979 م.

متغيراً في كل شهر ما له يوماً على حال ثبات»[16]

ويزيد ذلك أن القمر جاء في الأصل وصفاً للرجل أكثر مما هو وصف للمرأة[17]، حتى إن القمر مذكر ولا يأتي مؤنثاً.

ومن ذلك كله تأتي العلاقة ما بين هند والقمر على أنها علاقة اشكالية واختلافية، ويكون الغياب فيها أكثر من الحضور، ولا بد من اجتهاد القارىء في استبعاد صفات وتقريب أخر، وكلما كان الجهد أكبر تكون الأدبية كذلك. ولا بد حينئذٍ من الانتقال من البسيط إلى المعقد، فالنص الذي يبدو بسيطاً سوف يتطلب تفسيراً جدلياً يحيله إلى التصور التركيبي المعقد، وينتقل الفعل القرائي من الحسي إلى المجرد، حسب ما قاله العقاد مرة في وصفه للغة الشاعرة ولغة المجاز حيث يشخصها بقوله: (وإنما تسمى اللغة العربية بلغة المجاز لأنها تجاوزت بتعبيرات المجاز حدود الصور المحسوسة إلى حدود المعاني المجردة. فيستمع العربي إلى التشبيه فلا يشغل ذهنه بأشكاله المحسوسة إلا ريثما ينتقل منها إلى المقصود من معناه. فالقمر عنده بهاء، والزهرة نضارة، والغصن اعتدال ورشاقة، والطود وقار وسكينة)[18].

وفي هذا القول للعقاد إشارات اصطلاحية حساسة مثل فكرة (التجاوز) في اللغة العربية بما أنها لغة مجازية، تتجاوز (الصور

(16) علي أحمد باكثير: **روميو وجولييت** 65، دار مصر للطباعة، القاهرة 1978.
(17) عن ذلك انظر: عبد الله الغذامي: **نماذج للمرأة في الفعل الشعري المعاصر**، مجلة فصول 216-232، المجلد السابع، العددان الأول والثاني، مارس 1987 م.
(18) عباس محمود العقاد: **اللغة الشاعرة** 46، مكتبة غريب، القاهرة، د.ت.

الحسية) وتتجه نحو (المقصود من معنى التشبيه)، إذ ليس الأمر في المعنى ولكنه في المقصود من المعنى. وهذا هو مرام الإمام عبد القاهر الجرجاني في (معنى المعنى)[19]. ذاك هو ما يؤسس الاختلاف، ويفتح النص.

وهذه سمات لا تتوفر في بيتنا المذكور، لأنه بيت يقوم كما رأينا على (المشاكلة) مما جعله مغلقاً. ولكن هذه المشاكلة وذلك الاغلاق لا يخرجانه ولا يخرجان أمثاله عن الأدب. إنه أدب من نوع ما. وكثير من الأدب الذي نراه هو أدب يقوم على (المشاكلة) ويكون بالتالي مغلقاً. بل إن معظم الأدب هو كذلك. وقليل من النصوص يبلغ مستوى النص المفتوح. ولقد جهد الأقدمون والمتأخرون في تلمس الفروق وتبين معالم المسافات الأدبية فكان منهم ولهم الشيء الكثير مما لمسناه من قبل[20]. وليس تفريق ابن خلدون بين الشعر والنظم إلا واحداً من هذه المساعي، وذلك حينما قال (إن نظم المتنبي والمعري ليس هو من الشعر في شيء لأنهما لم يجريا على أساليب العرب)[21]. ولئن كان ابن خلدون قد جافى الصواب في مثاليه فإنه قد لمس المسألة في فكرة وجود تمايز داخل ما نراه أدباً من جهة اختلاف (الأساليب) وتباينها تبايناً يجعل شاعرية بعضها أقل من الأخرى. ولعل في القصة التالية ما يؤكد هذا الأمر، وهي قصة يرويها أبو بكر الصولي عن عبد الله بن الحسين قال، قال لي البحتري: دعاني

(19) تعرضنا لذلك في الفصل الأول وفي الفصل الثاني.

(20) انظر السابقين.

(21) ابن خلدون: المقدمة 573.

علي بن الجهم فمضيت إليه، فأفضنا في أشعار المحدثين إلى أن ذكر أشجع السلمي، فقال لي: إنه يُخلي وأعادها مرات ولم أفهمها، وأنفت أن أسأله عن معناها، فلما انصرفت فكرت في الكلمة، ونظرت في شعر أشجع السلمي، فإذا هو ربما مرت له الأبيات مغسولة ليس فيها بيت رائع، فإذا هو يريد هذا بعينه، أنه يعمل الأبيات فلا يصيب فيها ببيت نادر كما أن الرامي إذا رمى برِشقِةٍ فلم يصب فيه بشيء قيل أخلى. قال وكان علي بن الجهم عالماً بالشعر[22].

هذه شهادة أربعة رجال من أهل الأدب وعلمائه عن شعر أشجع السلمي يتفقون فيها على أنه شاعر ولا يخرجونه من عالم الشعر ولكنهم يصفون شعره بصفات نقدية حساسة مثل /مغسول/ يخلي/ ويقابل ذلك ما هو مفقود عنده وهو /الرائع/والنادر/. على أن يخلي من الخلاء وهو الفراغ أي فراغ النص من الدلالة مما يجعله (مغلقاً). هذه صفة شاعر كان يعد من الفحول[23]. ونحن هنا نأخذ مصطلحي مغسول ويخلي على أنهما يرادفان مفهومي المشاكلة والنص المغلق. ولسوف نزيد المسألة إيضاحاً ـ إن شاء الله ـ.

-3-

ونقف الآن عند نص اختلافي يبين لنا حال الافتراق والتمايز

(22) الصولي: أخبار أبي تمام 63، تحقيق خليل عساكر وآخرين. المكتب التجاري للطباعة والنشر، بيروت، د.ت.
(23) السابق 63 (انظر هامش التحقيق).

النوعي في النصوص. ونأخذ له كمثال قصة رواها أبو الفرج الأصفهاني، وهي حادثة أدبية تأتي وكأنها تاريخ لا للأدب كما قد نتوهم ولكنها تاريخ للنصوصية، لأن الحادثة بمجمل جزئياتها هي نص متكامل. تلك هي حادثة الأحوص الشاعر يرويها صاحب الأغاني قال (قدم الأحوص البصرة فخطب إلى رجل من تميم ابنته... ... فزوجه إياها وشرطت عليه أن لا يمنعها من أحد من أهلها فخرج بها إلى المدينة وكانت أختها عند رجل من بني تميم قريباً من طريقهم فقالت له اعدل بي إلى أختي ففعل، فذبحت لهم وأكرمتهم وكانت من أحسن الناس، وكان زوجها في إبله فقالت زوجة الأحوص له: اقم حتى يأتي، فلما أمسوا راح مع إبله ورعائه وراحت غنمه فراح من ذلك أمر كثير وكان يسمى مطراً، فلما رآه الأحوص ازدراه واقتحمته عينه، وكان قبيحاً دميماً، فقالت له زوجته: قم إلى سِلفك، وسلم عليه، فقال وأشار إلى أخت زوجته بأصبعه:

سلام الله يا مطرٌ عليها
وليس عليك يا مطرُ السلام

فإن يكن النكاح أحل شيء
فإن نكاحها مطراً حرام

ولا غفر الإله لمنكحيها
ذنوبهم وإن صلوا وصاموا

فطلقها فلست لها بكفء
وإلا عضّ مفرقك الحسام

وأشار إلى مطر بأصبعه، فوثب مطر وبنوه وكاد الأمر يتفاقم

حتى تُحجز بينهم)[24].

تلك حادثة سلام وتحية تحول النص فيها من روح السلام إلى روح المحاربة والمقارعة. والأصل في الأمر أن هذا النص قام على مفارقة نصوصية تمثلت بالانتقال من حال (المشاكلة) إلى حال (الاختلاف). ذلك أن أساس النص هو في جملة التحية المتعارف عليها جملة (السلام عليكم)، وهي نص يقتضي نصاً مماثلاً هو: عليكم السلام، وبذا يكتمل الحدث ويكتمل القول. ولكن الأمر جاء على نقيض ذلك، وسوف ننظر إلى النص ومدى تحولاته، من خلال الوقوف على نواته الإنشائية (الصوتيم) في حالها الأساس وفي تحولها النصوصي.

السلام عليكم،

هذه جملة هي في أصلها نص إبداعي مفتوح يقوم على الاختلاف، وهذه صفات تصدق على حال المستخدم الأول، مبتكر الجملة ومؤلفها، ثم دخلت في الاستخدام العام وتحولت بذلك لتصبح تحية اجتماعية لها دلالاتها الخاصة دينياً واجتماعياً، وهي تحية متفق عليها وعلى حالاتها من حيث طريقة النطق بها وكيفية إلقائها ومن يلقيها على من، وكيف يكون جوابها. ولذلك فهي جملة يحوطها نظام كامل ومعروف من الاصطلاح والاتفاق والتواطؤ. وهذا النظام الضابط لهذه الجملة هو ما حوّلها من الإبداع إلى الاصطلاح، ومن الاختلاف إلى المشاكلة. ولذا فإن

(24) الأصفهاني: **الأغاني** جـ 14 ص 61-62، دار الفكر ومكتبة الرياض الحديثة، الرياض، د.ت.

قائلها اليوم لا يزعم لنفسه إبداعاً ولا ابتكاراً، ولكنه يحيل استعماله لها إلى النظام الديني والاجتماعي الذي أفرز هذه التحية. وأي استخدام عام أو فردي لها لن يجعلها نصاً إبداعياً ينتسب إلى المستخدم أو يتحول معه وذلك لثبوت دلالتها بوصفها نصاً متفقاً عليه. ولكنها مع هذا ظلت قابلة للانفتاح على الرغم من كل أسوار الاصطلاح وقيوده، وذلك إذا ما لامستها روح مبدع يحس بطاقة اللغة على التحول والتولد. ولذا فإن الأحوص جاء إلى هذه الجملة وحولها إلى نص اختلافي وإشكالي (مفتوح)، حينما ساقها في بيته الأول:

سلام الله يا مطرٌ عليها

وليس عليك يا مطر السلام

حيث حول علاقات الحضور والغياب وبدل مواقعها مع السلام، فصار إلى تغييب الحاضر حيث حرمه من التحية واستحضر الغائب (عليها) ليجعله مسلماً عليه، وأحدث إهانة جارحة للمخاطب حينما صرف الخطاب عنه إلى الغائبة، فهو بذلك يطرح السلام ولكن بصيغة اللاسلام. ويتمادى بذلك حينما يصرح باسم المخاطب مرتين وكأنه يجره جراً إلى سماع الإهانة والتبلغ منها فهو يناديه يا مطر/ يا مطر، فإذا ما تحفز مطر للسلام صرف الشاعر التحية عنه إلى الغائبة، فأثبت التحية في الشطر الأول لها: سلام الله يا مطر عليها. ونفاه عن المخاطب نفياً صريحاً في الشطر الثاني: (وليس عليك يا مطر السلام) ونلاحظ أن الشطر الثاني يتضمن جملة السلام في حالة الرد (عليك السلام) فكأن مطراً قد حاول تصحيح الموقف ومداراة الحال فرد على الشاعر قائلاً

(وعليك السلام) حينما سمع الشطر الأول حاملاً ما يمكن أن يكون خطاباً مشتركاً لمطر وزوجته، ولكن الشاعر لم يتركه يهنأ بوهمه ذاك فراح يرد جملة الإجابة ويقلبها معكوسة ضد مطر حيث أكد نفيه للسلام عليه ونفيه لقبول السلام منه. ولذا فإن مطراً يغير من صيغة الفعل فيثب في وجه الأحوص لتكون الحرب إذ لم يكن السلام.

إن دخول جملة السلام في هذه العلاقات المتشابكة هو ما حول دلالتها تحويلاً كاملاً من حال إلى حال وهو تحويل جدٌّ مختلف يجعلنا على مشهد من نص مشكل ومثير. ومن ثم فهو مفتوح واختلافي.

-4-

هذه صورة لمثال النص الاختلافي (المفتوح) تقابل مثال النص المغلق، وإن كان مثالنا عن المغلق على قدر من التطرف والقطع فإننا لم نغفل عن التذكير بإن النصوص المغلقة هي ذات النسبة الأكبر في الأدب، ولقد رأينا شهادة أربعة أدباء عن شعر أشجع السلمي، وكثير غيره، ومنه قول البحتري في مقارنته بين شعره وشعر أبي تمام: (جيده خير من جيدي، ورديئي خير من رديئه)[25]، وإشارات الرداءة هنا هي إحالة إلى دلالات مصطلحي مغسول ويخلي كما مر أعلاه، وهو موجود عند هذين الشاعرين الكبيرين، وإن كان ذلك يكثر عند البحتري ويقل عند أبي تمام منذ أن صار جيد أبي تمام خير من

(25) الأمدي: الموازنة 15، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، السعادة، مصر 1959 م.

جيد البحتري، ونحن نحكم على المبدع بالجيد من إبداعه وليس برديئه، وهذه قاعدة سنها المعري حيث يقول: (والجيد من قيل الرجل، وإن قل، يغلب على رديئه وإن كثر)[26]. ولا ريب أن البحتري كان يعي ذلك ويدركه، ولذا قال مرة أخرى عن نفسه وعن أبي تمام (هو أغوص على المعاني مني وأنا أقوم بعمود الشعر منه)[27]. ولقد يبدو القول هنا وكأنه موضوع ومنسوب إلى الشاعر، خاصة الإشارة إلى (عمود الشعر) التي هي قضية نقدية لم تكن في وعي الشاعر ولا في وعي فترته، ولكنها مسألة جاءت لدى النقاد من بعده، وكانت بوادرها عند عبد العزيز الجرجاني ثم الآمدي، وامتداداً إلى المرزوقي. وهذا الظن لا يقلقنا إذ الأمر عندنا هو في إحساس دارسي الأدب الأقدمين بهذه الأبعاد الجمالية الاصطلاحية حول مستويات الأدب مما نسميه نحن مشاكلة واختلافاً، ويسمونه هم بأسماء مختلفة منها (عمود الشعر) كدلالة على المشاكلة بإزاء مصطلحات أخر رأينا بعضها وسنرى أخر مثلها بعد قليل. ولكننا الآن نزيد من أمثلة الأقدمين على ما نقول، ومنها إشارة المتنبي إلى شعره بقوله:[28]

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي
وأسمعت كلماتي من به صمم

أنام ملء جفوني عن شواردها
ويسهر الخلق جرّاها ويختصم

---

(26) المعرّي: **سقط الزند** 6، تصحيح إبراهيم الزين، دار الفكر، بيروت، 1965 م.

(27) المرجع السابق.

(28) المتنبي: **ديوانه** 83/4، شرح البرقوقي، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، د.ت.

في هذا إشارة إلى معنى (الاختلاف) في شعر أبي الطيب، هذا الشعر الذي يغير العلاقات داخل الأشياء فهو شعر يجعل الأعمى بصيراً مثلما يفتح آذان الأصم فتسمع. وقصيد هذا شأنه لا بد أن يكون مختلفاً ومفتوحاً على آفاق العالم، بحيث إن الحواجز تسقط أمامه، ولا تحده حدود حتى ليخترق النظر وينفذ إلى السمع. ويبلغ الأمر بالكلمات أن تكون مادةً لجدل بشري مفتوح يجعل الخلق يسهرون جارين وراء هذه (الشوارد) فلا يمسكون بها ولا يتفقون حولها، ولكنهم يظلون ساهرين ملاحقين لها ومختصمين بشأنها.

والشاعر يشير إلى عنصر (الشوارد) وعنصر (يختصمون) ملمحاً بذلك إلى أن الشاردة لا تكون كذلك إلا إذا كانت مستحيلة الإدراك، وهذا ما يجعلها شوارد ولو تم الإمساك بها لما صارت (شاردة) وستسقط عنها هذه الصفة وسينتفى النص حينئذٍ بانتفاء صفته الأساس. كما أن قوله (ويختصم) إشارة واضحة إلى (الاختلاف) وإلى استمرار هذا الاختلاف الذي لا يفضي إلى اتفاق، ولكنه يدخل بنا من جدل إلى جدل ومن إشكال إلى إشكال. وهذا هو تاريخ المتنبي في ثقافتنا، إنه رجل الاختلاف والشوارد والخصومات لأنه صاحب نص مختلف ومفتوح. وقد قارن المتنبي نفسه مع غيره حينما قال[29]:

ودع كل صوت غير صوتي فإنني

أنا الصائح المحكي والآخر الصدى

---

(29) المرجع السابق 15/2.

وقوله:

بأي حق تقول الشعر زعنفة
تجوز عندك لا عرب ولا عجم

تلك حال أصحاب المشاكلة وعمود الشعر المقلد، أما هو فله شأن آخر مع الزمن:

وما الدهر إلا من رواة قصائدي
إذا قلت شعراً أصبح الدهر منشدا

وأبو النجم العجلي يضع ذلك في معادلة ما بين الشعر/الذكر، والشعر/الأنثى، فيقول[30]:

إني وكل شاعر من البشر
شيطانه أنثى وشيطاني ذكر

تلك إشارات جلية تلامس المقصد وتحيل إليه. على أن الشواهد كثيرة ومنها ما يدخل في التطبيق مثل الخلاف الأدبي الكبير حول أبيات (ولما قضينا من مني كل حاجة)، وهي أبيات داخلها وداخلت كل دارسي الأدب منذ قدامة بن جعفر وابن قتيبة والباقلاني وابن جني والجرجاني، حتى طه حسين ومندور وشكري فيصل، وكلهم اختلفوا حولها مما يشير إلى فكرة النص المفتوح الذي تتعدد قراءاته ولا تفضي إلى اتفاق وإنما تفتح النص على اختلاف متصل. وهذا الاختلاف المتصل الذي لا يفضي إلى اتفاق هو معنى (النص المفتوح) أو (نص الاختصام) حسب

(30) أبو النجم العجلي: **ديوانه** 103، (جمع وتحقيق علاء الدين آغا. النادي الأدبي، الرياض 1981 م.

كلمات المتنبي وهو الشوارد الطليقة التي لا تتقيد. ولأبي نواس أبيات تنص على ذلك وتجعله هدفاً شعرياً ونصوصياً يتطلبه أبو نواس ويتقصده بوصفه شاعراً يبتغي التجديد ويطمح إليه، وبذا يقول واصفاً شعره[31]:

غيـر أنـي قـائـل مـا أتـانـي
مـن ظنوني مكْـذب للعيـان

آخـذ نـفسي بتـأليـف شـيء
واحد في اللفظ شتى المعان

قائم في الوهـم حتى إذا ما
رمته، رمـت معمى المكان

وكـأنـي تـابـع حـسّ شـيء
من أمامي ليس بالمستبان

وأبو نواس في أبياته هذه يقدم تصوراً للنص الاختلافي المفتوح فهو نص (واحد في اللفظ) لكنه (شتى المعاني)، إنه متعدد في معانيه، ولكن تعدد المعاني ليس هو كل ما هنالك. ذلك لأن تعدد المعاني يحدث في كثير من النصوص الانشائية. وهذه سمة لا تكفي لايجاد النص الاختلافي. ولذلك فإن أبا نواس يثري صفات نصه ويكثفها حينما يجعلها تدور في السمات التالية:

1 ـ مكْذب للعيان، وهذا الإكذاب ناتج عن الظنون، وليس عن اليقين، وهو نقلة من العيان والحضور إلى الأثر والغياب.

(31) أبو نواس: ديوانه 216، برواية الصولي. تحقيق بهجت الحديثي، دار الرسالة للطباعة، بغداد 1980 م.

2 ـ وبما أنه كذلك فهو نص (قائم في الوهم) خارج محيط اليقين والمشاكلة، فإذا (ما رمته معمى المكان) لأنه في حال الغائب، وهو أبداً مختلف وضمني ولا مكاني وغير وقتي، إنه متغير ومتحول ولذا صار قائماً في الوهم ومعمى المكان.

3 ـ هو نص أمامي وليس بمستبان، فكأنه السراب، ألم يكن قائماً في الوهم ومعمى المكان؟!

4 ـ هو نص سابق على الشاعر وله السلطان عليه، والشاعر يقول هذا النص، يقوله فقط، والنص هو الذي يأتي إلى الشاعر، فهو الفاعل وهو البادىء (إني قائل ما أتاني)، والشاعر يأتي بعد النص ويجري وراءه ويتبعه: (فكأني تابع حسن شيء من أمامي)، تلك هي الشوارد التي يختصم الخلق جراها.

هذا هو النص الاختلافي المفتوح، ذلك النص الغابة، والغابة كما يصفها هايدجر تنطوي على طرقها المسدودة التي لا تفضي إلى شيء. تلك حال النص المكذب للعيان حيث يأتي من الظنون ويتوجه نحو الوهم في معاني شتى ومكان معمى ويظل أمامياً وغير مستبان.

هذه صفات النص المفتوح والاختلافي تأتي في مقابل نص المشاكلة، النص المغلق.

إنه نص اختلافي لأنه يستند على مفهوم اللغة الإشارية، وهي اللغة التي تضع الشيء ونقيضه في آن واحد وتعنيهما معاً ـ كما

قرر الجرجاني فيما سبق أن ذكرناه[32].

على أن ذلك يدخل في دائرة مفهوم التخييل كما ورد عند النقاد الأوائل، خاصة القرطاجني الذي جعله أحد المبادىء الأولية لأدبية الأدب، والتخييل عنده هو: (أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه. وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها أو تصور شيء آخر بها انفعالاً من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض)[33].

وهذه نظرية في مفهوم القراءة والاستقبال تتفق مع تصور أبي نواس حول النص المعمى غير المستبان، حيث يضع القرطاجني القارىء (السامع) في حالة انفعالية (من غير روية) وهو انفعال من نوع متوحش وشرود، هذا هو مدلول قوله (من غير روية)، واللاروية هذه تصدر عن حال تتمثل للسامع ولا تتحقق له، و (تقوم في خياله) مثلما يقوم النص في (وهم أبي نواس)، وبعد هذا التمثل والتخيل، ينفعل السامع (القارىء) انفعالاً من غير روية لتخيل النص فيه وتصوره له. والفاعل في ذلك كله هو النص بلفظه المخيل ومعانيه وأسلوبه ونظامه. فالنص ـ إذن ـ نظام من العلاقات المتشابكة تفضي كلها إلى إرباك المسلمات التلقائية فيما بين المقروء والقارىء، تحدث من غير روية وتؤول إلى المعمى وإلى امام دائم ليس بالمستبان، وهذا هو مفهوم (التخييل) الذي هو ليس بالواقع ولا بالخيال، ولكنه شيء بينهما يتجاوز

(32) انظر الفصل الأول: سؤال المعنى في النص الأدبي.

(33) القرطاجني، انظر عن ذلك: عبد الله الغذامي: **الخطيئة والتكفير** 16(المنهاج 89).

الواقع المعطى بوصفه يقيناً ثابتاً، ولا يغرق في الخيال الخالص بوصفه غياباً تهويمياً. إنه تخييل لا خيال، وإنه مخيل لا واقع، ذاك هو النص الاختلافي المفتوح.

-5-

هذه أفكار ليست غريبة أبداً على تراثنا، وقد هجس بها النقاد الكبار مثل عبد القاهر الجرجاني والقرطاجني، ولمسها من هو أقل منهم باعاً في تصوراته النظرية مثل أبي هلال العسكري الذي يشير إلى وظيفة الأدب ويحصر شأن الأدبية في (تحسين ما ليس بحسن، وتصحيح ما ليس بصحيح بضرب من الاحتيال والتخيل، ونوع من العلل والمعاريض والمعاذير، ليخفي موضع الإشارة، ويغمض موقع التقصير)[34]. وهو هنا يشير إلى الإخفاء والإغماض والتعمية، مثلما يقول بالاحتيال والتحيل قاصداً النص المعمى، والفعل النصوصي القائم على التخييل. ولذا فإنه يجعل الاستعارة أبلغ من الحقيقة[35]. وجعل التصرف في وجوه القول أبلغ من سلوك طريق المشاكلة. وهذا ليس من مبتكرات ذهنه فهو قد أخذه من البحتري الذي ينقل عنه العسكري أنه (يفضل الفرزدق على جرير ويزعم أنه يتصرف من المعاني فيما لا يتصرف فيه جرير ويورد منه في شعره في كل قصيدة خلاف ما يورده في الأخرى). على أن العسكري يأخذ المبدأ من البحتري ويقلب المثال حيث يجعل الفرزدق هو

(34) العسكري: **كتاب الصناعتين** 53، تحقيق علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، عيسى البابي الحلبي، القاهرة 1952 م.
(35) المرجع السابق 271 وما بعدها.

صاحب الطريقة الواحدة، والعبرة ليست في المثال ولكنها في المبدأ الذي يرد عند الكاتب ويركز عليه في نقولاته مثلما نقل عن بعضهم الذي سئل عن أبي نواس ومسلم (فذكر أن أبا نواس أشعر لتصرفه في أشياء من وجوه الشعر وكثرة مذاهبه فيه... ومسلم جاء على وتيرة واحدة لا يتغير عنها)[36].

هذه أفكار يقولها العسكري بشيء من البساطة، ولكنها رغم بساطة النظر فيها فهي تداخل مفهومات الاختلاف عند الجرجاني والتخييل عند القرطاجني، وتتجه نحو مفهوم النص المفتوح، والنص النواسي المعمى. ولذا فإن العسكري يعارض في بعض تطبيقاته نصوص المشاكلة مثل أبيات عروة بن أذينة[37].

واسق العدوَّ بكأسه واعلم له
بالغيب أن قد كان قبل سقاكها
واجز الكرامة من ترى أن لو له
يوماً بذلت كرامة لجزاكها

ولا يفوت العسكري أن يلاحظ أن هذا الشعر يقوم على المشاكلة التامة، والعلاقات الدلالية فيه مغلقة، وهي دلالات اصطلاحية متفق على أبعادها، وليس فيها شيء من شؤون النص التي حددها العسكري من قبل بسمات /الإخفاء والإغماض/ والاحتيال/والتحيل/، وكان تعليقه على أبيات عروة كالتالي: (هذا الكلام محصور تحت ثلاث كلمات: أجز كلا بفعله، وكان السكوت لعروة خيراً منه).

هذا ـ إذن ـ هو النص (المحصور) حسب مصطلح العسكري في

---

(36) المرجع السابق، 24-25.

(37) المرجع السابق 35.

مقابل المفتوح، وبناء عليه فإن التشبيه إذا قام على تشابه تام فيما بين ركنيه فإنه يصبح هو هو ويكون نصاً محصوراً وبالتالي مغلقاً ومشاكلاً[38].

وللأصوليين فضل في إدراك هذه الغايات الدقيقة في أبعاد الدلالات تتسع لمفهوم (معنى المعنى) الجرجاني وتزيد فيه. والطريق إلى سلوك هذا الأصل النافع كما يقول الشيخ عبد الرحمن السعدي هو (أن تفهم ما دل عليه اللفظ من المعاني، فإذا فهمتها فهماً جيداً، ففكر في الأمور التي تتوقف عليها ولا تحصل بدونها وما يشترط لها. وكذلك فكر فيما يترتب عليها، وما يتفرع عنها، وينبني عليها. وأكثر من هذا التفكير وداوم عليه، حتى يصير لك ملكة جيدة في الغوص على المعاني الدقيقة، فإن القرآن حق. ولازم الحق حق. وما يتوقف على الحق حق. وما يتفرع عن الحق حق. ذلك كله حق ولا بد)[39].

هذه نظرية في القراءة تعتمد على (ملكة الغوص على المعاني الدقيقة)، وهي تدخل مع النص في شبكة من العلاقات المتداخلة تصاعدياً، من منزلة إلى منزلة أرقى، يتدرب فيها القاريء على الدخول والفهم والتفكير لكي يبلغ مرحلة (الذوق) التي أشار إليها أبو حامد الغزالي بقوله: إن هناك من المعرفة (ما لا يمكن الوصول إليه بالتعلم بل بالذوق)[40]. وتربية الذوق القرائي هو ما تهدف إليه

(38) هذا ما نفهمه من قوله: (ولو أشبه الشيء الشيء من جميع جهاته لكان هو هو) ص 237.

(39) عبد الرحمن السعدي: **القواعد الحسان لتفسير القرآن** 33/8، مركز صالح بن صالح الثقافي، عنيزة، السعودية 1988 م.

(40) أبو حامد الغزالي: **المنقذ من الضلال** 132، تحقيق جميل صليبا وكامل عياد، دار الأندلس 1981 م.

هذه المقولات التي تتجه نحو تأسيس نظرية في القراءة تتعامل مع النص الذي يتجاوز الظرفية إلى العالمية حسب القاعدة الأصولية التي تقول (العبرة بعموم الألفاظ لا بخصوص الأسباب)[41].

- 6 -

تلك بعض مقولات أسلافنا في مسألة النص نلمس فيها البعد النظري التأسيسي لما نتصوره اليوم عن مفهومي المفتوح والمغلق. وهي لا تختلف ـ إن لم تتفق كلياً ـ مع ما نجده لدى العصريين من النقاد حول مفهومات النص والنصوصية. ومن ذلك مفهوم النص الجماعي (الكلي/Plural) كما عند رولان بارت الذي يجمع بين صفة النص وصفة القارىء في جماعيتهما والنص (كلما زادت جماعيته تضاءلت فيه صفة النص المكتوب قبل القراءة). إن النص المفتوح هو ذلك الذي يحفز القارىء لكي يعيد كتابته، إنه يستفزه ويقلب عوالمه. مثلما يقوم القارىء أيضاً باستفزاز النص وتحفيزه نحو التكون والتجدد و (الانكتابية) من جديد. وعملية القراءة لا تحدث بين قارىء ومقروء أجنبيين عن بعضهما، ذلك لأن الأنا القارئة (ليست ذاتاً بريئة وأجنبية على النص تتعامل معه كنتيجة لذلك وكأنه مادة للتحليل أو منتجع للسكنى. إن هذه الأنا التي تتقدم نحو النص هي نفسها (جماعية) تكونت من نصوص أخرى ومن شفرات غير متناهية). إن (القراءة تتضمن النية في مضاعفة أنظمة النص)[42]. وهذا هو تفسير الانفعال من غير روية،

---

(41) السعدي: **القواعد الحسان لتفسير القرآن** 14.

(42) عنه انظر: **الخطيئة والتكفير** 140-141.

كما يقول القرطاجني، أو قيام النص في الوهم ودخوله في المعمى الذي لا يستبان ـ كما يريد أبو نواس. والقراءة حينئذ ـ عند بارت ـ لا تكون فعلاً استهلاكياً ولكنها لعبة من نوع خاص، هي لعبة استرجاع المختلف. لأننا نستعيد قراءة النص في كل لحظة نجده متعارضاً مع ما نظن، وبذا نكون في حال ممارسة التكرار، نكرر البداية، ونستعيد النص ونكرر الاختلاف. والذي يعود إلينا من الإعادة والتكرار ليس هو النص بعينه ولكن العائد هو النص الكلي/الجماعي. إنه هو النص نفسه وهو النص الجديد[43]. ألم يقل غير بارت إن الشعر هو (فن قيادة اللعب الحر للخيال كما لو كان عملاً هاماً للذهن)[44]. وهو لعب لا يخرج عن الجاد والضروري والإنساني في حياة البشر. إنه لعب من أجل الحياة ومن أجل الإنسان ذاك لأن الشعر كما ينقل ريتشاردز هو[45]: Poetry is the record of the best and happiest moments of the happiest and best minds.

فاللعب الحر هو الشعر، ويكون الشعر حينئذٍ هو سجل لأحسن وأسعد لحظات العقول، وهذه العقول هي الأحسن والأفضل، لأنها للشعر وبالشعر في حرية معه تامة لها وله.

بهذا نصل إلى ختام قولنا حاملين في الاعتبار مفهومات أسلافنا

(43) انظر: R, Barthes. S/Z. 16 (tran. by R. Miller) Hill and Wang, New York, 1974.

(44) مصطفى سويف: **الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة** 40، دار المعارف، القاهرة 1981 م.

(45) انظر: I A Richards: Principles of Literary Criticism 17 Routldge and Kegan Paul, London, 1976.

حول النص المغسول والمحصور حينما تدخل اللغة في مأزق نصوصي يجعلها تُخْلي، وهذا الإخلاء هو ما يغلق النص ويحاصره فيكون مغسولاً ومشاكلاً. وفي مقابل ذلك يكون النص الاختلافي والتخييلي حيث ينفتح النص ويكون من أمام القارىء في مكان مَعْمي ليس بالمستبان، وينشأ حوله الاختلاف والاختصام بوصفه نصاً شروداً قائماً في الوهم ينفعل به القارىء من غير روية، مما يجعله نصاً جماعياً متداخلاً مع القارىء، ومع سواه من النصوص. وتكون القراءة حينئذ ضرباً من الكتابة جديداً ودائم الاختلاف، مثلما حدث لكافة نقادنا مع أبيات (ولما قضينا من منى كل حاجة).

القسم الثاني

الشبيه المختلف

الفصل الرابع

ما ترك الآخر للأول شيئاً

«ولما كان الأمر كذلك عدل ابو الطيب
عن سلوك الطريق وسلك غيرها فجاء
فيما اورد مبرزاً»

ابن الاثير[1]

1 - لـم يشعر فغنى:

1-1 في ديوان الشعر العربي هناك نصان بارزان عن معركة بين إنسان وأسد، أحدهما للبحتري والثاني للمتنبي (يضاف إليهما نص ثالث ورد في المقامة البشرية لبديع الزمان الهمذاني سوف نتناوله في الفصل الخامس إن شاء الله).

ويأتي نص البحتري أولاً كنص سابق صار مجالاً للاحتذاء والتداخل النصوصي، ومن ثم فهو نموذج أول يحتذيه الشاعر اللاحق ويقلده، أو يتلافاه فيختلف عنه. وسوف نرى ما فعل المتنبي مع مثاله المحتذى، الذي هو نص البحتري. ولكن سنبدأ أولاً بالتعرف على البحتري بوصفه شاعراً له رصيده الثقافي في

(1) ابن الأثير: المثل السائر، 284/3. ت. أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار النهضة. القاهرة. د.ت.

مملكة الشعر، ثم نقف على نصه عن الأسد وننتهي إلى المتنبي في وقفات تخصه وتخص نصه.

2-1 قال الأسبقون عن البحتري إنه (أراد أن يشعر فغنى) وهذه جملة وراءها ما وراءها. هي جملة ظاهرها الثناء وباطنها الذم. فهذا الذي أراد أن يشعر لم يشعر. وهذا الذي أراد لم يحقق مراده.

فهل خرج البحتري هنا من الشعر إلى الغناء..؟ بمعنى أنه لا يقول شعراً ولكنه يغني، وكان مراده العكس.

نطرح هذا التساؤل على افتراض أن هناك فرقاً بين الشعر والغناء، حيث يكون الشعر فنّاً من فنون الدلالة العضوية، أما الغناء فهو صوت موقَّع، يعتني بإيقاعية الصوت وجمالية هذا الإيقاع، وقد لا تعنيه الدلالة العضوية للكلام المغنى.

لو صحّ هذا الافتراض فإننا سنعرف حقيقة ما حدث في نص البحتري عن الأسد، وهذه مسألة ستتضح عند مناقشتنا للنص.

ولو صحّ هذا الافتراض ـ أيضاً ـ فإننا سنستطيع تقسيم ديوان البحتري إلى قسمين رئيسين. أحدهما نسميه شعراً، والثاني نسميه غناء. الأول هو تلك القصائد التي تنبني الدلالة الشعرية فيها انبناء عضوياً بحيث يساند بعضها بعضاً ويتسبب فيه أو يتولد عنه، ولو حدث تناقض فإنه يكون عنصراً من عناصر التفاعل الدلالي الكلي في النص، مثال ذلك قصيدته السينية المشهورة.

والثاني المسمى بالغناء هو تلك القصائد التي تتحلى بالنظام الصوتي الموقع، وتقصر دلالتها على التنامي العضوي، أو تقصر عن

تكوين دلالة كلية ويظل المعنى فيها حسياً في حدود البيت الواحد، وإذا ما تجاوز البيت وقع في تناقض مع معاني الأبيات الأخرى مما يحدث النشاز والتفكك في النص، ومثال ذلك نص الأسد الذي سيكون بين يدينا بعد قليل.

ولقد أدرك الأولون أطرافاً من هذه المسائل لدى البحتري. فأثنى ابن المعتز على اعتذارياته، وقال عن سينيته: ليس للعرب سينية مثلها[2].

وفي مقابل ذلك قال آخرون: إنه ضعيف في الرثاء والهجاء وغزله تقليدي لا يصدر عن عاطفة[3]. وتكلم ابن رشيق عن رداءة تخلصاته[4].

وربما نقول إن البحتري نفسه قد أدرك حالة شعره في المقارنة المشهورة التي قالها عن نفسه وعن أبي تمام، حيث قال مفضلاً جيّد أبي تمام: (جيّده خير من جيّدي ورديئي خير من رديئه)[5]. وهذه منزلة وسط يضع البحتري شعره فيها. ويكون البحتري ـ إذن ـ في منطقة شعرية تتصف بالوسطية من جهة، والغنائية من جهة أخرى.

هذه الوسطية وهذه الغنائية تجعل البحتري في موقف حرج إذا ما قورن مع شاعر من الفحول مثل أبي تمام أو مثل المتنبي. ولا

(2) ابن المعتز: **أخبار البحتري** 72 (نقلاً عن عمر فروخ، تاريخ الأدب العربي)، 360/2.

(3) فروخ: **تاريخ الأدب العربي** 359/2، دار العلم للملايين، بيروت 1975 م.

(4) ابن رشيق: **العمدة** 204/1 (نقلاً عن السابق، ص 360).

(5) الآمدي: **الموازنة** 15، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد. د.ت 1944 م.

شك أن الفارق بين البحتري وهذين الشاعرين هو فارق في مفهوم الابداع وحقيقته. فهما من شعراء (الاختلاف) وهو شاعر (المشاكلة). يسير في الطريق السالكة على (مذهب الأوائل وما فارق عمود الشعر المعروف)[6].

وهذه طريق تحميه من الرديء البالغ الرداءة، ولكنها لا تسمح له بالجيّد البالغ الجودة، وتحفظه في (الوسط)، وإذا لم يشعر فلا ريب أنه سيغني. وهنا يأتيه الخطر، حيث يؤتى الحذر من مأمنه، فتقع بعض قصائده في مأزق الانكسار والتصدع كما هو حال نصه عن الأسد.

2-1 نص اللامفارقة:

جاءت قصيدة البحتري، المتضمنة لنص الأسد، على نموذج نمطي (تقليدي) لم يفارق (عمود الشعر المعروف) من حيث تكوينها الإنشائي، فهي تبدأ بالغزل، ثم تتخلص منه بواسطة ما سماه البلاغيون بالتخلص، وذلك باستخدام جملة (سأثني فؤادي عنك)، وتأخذ بعد ذلك بالمديح الذي يدخل إلى وصف معركة بين الممدوح والأسد، وهي معركة يموت فيها الأسد بضربات من سيف الممدوح، وتستمر القصيدة بعد ذلك في مديحها حتى آخر بيت فيها.

هذا وصف لحالة النص وتكوينه الإنشائي. ونص كهذا لا يعدو

(6) المرجع السابق، 11.

أن يكون قصيدة تقليدية، تأخذ بشروط قصيدة المديح ولا تتجاوزها. وكان من الممكن لهذا النص أن يمرّ في تاريخ الشعر العربي دون أن يكون له ذكر أو إشارة تخصه، لولا ما تضمنه من وصف لتلك المعركة مع الأسد مما أدخله في تقاطع نصوصي مع شعراء آخرين ولعله من سوء حظ البحتري أن تحدث هذه المداخلة.

جاء نص البحتري عن الأسد بلا أسباب ولا مبررات سوى الثناء على شجاعة الممدوح. وذلك كما تنص القصيدة في قول البحتري مخاطباً ممدوحه: (وانظر كامل الأبيات في الملحق):

وما نقم الحساد إلا أصالة
لديك وفعلاً أريحياً مهذبا

وقد جربوا بالأمس منك عزيمة
فضلت بها السيف الحسام المجربا

غداة لقيت الليث والليث مخدر
يحدد ناباً للقاء ومخلبا

إنها (عزيمة) الفتح بن خاقان ممدوح البحتري وشجاعته، وهي عزيمة احتاجت إلى أسد ما كي تقتله ليظهر للناس هذا الوصف لهذا الرجل: ذو عزيمة تعجب المداحين وطالبي المكافآت. هذا كل ما في الأمر. وهكذا نقرأ خمسة عشر بيتاً تصف معركة بين الممدوح والأسد لكي نرى أن الممدوح شجاع وذو عزيمة. ولا بد للمرء هنا أن يقول: إن الشجاعة إذا كانت تحتاج إلى أسد مقتول فإن شجعان العالم لن يجدوا أسوداً يقتلونها إذ ستكون الأسود قد انقرضت على أيدي أسلافهم ممن سبقوهم بالشجاعة والعزيمة.

إن مجيء نص الأسد من غير أن يستند إلى علاقات سببية نصوصية سوى البرهنة على شجاعة الممدوح تجعله نصاً غير عضوي، من حيث الصياغة الانشائية للشعر. كما إنها تجعله نصاً يشبه نصوص المديح ظاهرياً، وينطوي على هجاء ضمني غير مقصود. وبدا على الممدوح أنه رجل غير عادل ولا منصف لأنه يقتل لمجرد القتل ولكي يبرهن على شجاعته.

ولقد أحس البحتري بغياب دلالة العدالة عن نصه، فراح يحاول ادعاء العدالة، مما دفعه إلى أن يقول:

شهدت لقد أنصفته يوم تنبري... الخ

ولكنها عدالة مزعومة، لا يصادق عليها النص ولا يشير إليها، بل إن النص عند البحتري ينطوي على عدوان واضح، وينبني على ظلم مكشوف. فالقصيدة من بدايتها تشير إلى الاعتداء، إلى اعتداء الممدوح على الأسدِ. فهو يقول:

غداة لقيت الليث والليث مخدر

فالفاعل هنا هو الممدوح، والليث مفعول به، هذا على المستوى النحوي، وهو نحو إعرابي ودلالي. وجملة الحال في قوله (والليث مخدر) تشير إلى أسد في خدره، يعيش في أمان وراحة ودعة. والأبيات التالية لهذا البيت تصف عالم هذا الأسد الذي يعيش محصناً في معقله الذي يحيط به نهر نيزك. ونقرأ في ذلك ستة أبيات تصف دنيا هي دنيا الأسد والوحوش (انظر الأبيات في الملحق من البيت الأول حتى السادس).

وفي وسط هذا الجو المتوحش، الذي هو جوّ الأسد وعالمه وخدره ومعقله، جاء رجل، لا يمكن إلا أن يكون معتدياً، فاقتحم خدر الأسد وأشهر عليه سيف العدوان. وصار الأسد في حال وصفها البحتري قائلاً:

فأحجم لمّا لم يجد فيك مطمعاً
وأقدم لما لم يجد عنك مهربا

وهذا بيت يكشف حالة الاعتداء، فالأسد لم يطمع بالرجل والأسد لم يجد له من مهرب عن الرجل، مما يعني أن الأسد معتدى عليه. وهذا يحدث انكساراً في النص سنقف عليه في الفقرة التالية.

3-1 انكسار النص:

إن فكرة العدالة من جهة والظلم من جهة أخرى قد أفضت إلى تصدع نص البحتري. وهذا التصدع ينكشف في البيت السابع حيث يقول البحتري:

ومن يبغ ظلماً في حريمك ينصرف
إلى تلف أو يثن خزيان أخيبا

هذا بيت يحمل دعوى. وهذه الدعوى تنص على أن الأسد باغ وظالم حيث اعتدى على حريم الممدوح. وبالتالي يصبح الممدوح صاحب قضية عادلة لأنه ينافح عن محارمه.

ولكننا لو عارضنا هذا البيت بما قبله وما بعده من أبيات لوجدناه بيتاً نشازاً لا يطرد مع ما سبقه ولا يتلاحم في دلالة

جديدة مع ما بعده.

إن ما قبله يتحدد في البيت الأول حيث ينص قائلاً للممدوح:

غداة لقيت الليث والليث مخدر

وهو بيت وقفنا عليه ـ أعلاه ـ ورأينا أنه يدل على فاعلية الممدوح ومفعولية الأسد. ويدلّ على أن الأسد في خدره، وفي دنياه الخاصة. وكذلك هي دلالة الأبيات التي تلي هذا البيت، إلى أن نصل إلى البيت السابع، حيث تنقلب الدلالة فيتحول الأسد من كائن معتدى عليه، إلى كائن معتد باغ يقتحم حريم الرجال.

ويبقى هذا البيت بمفرده في القصيدة، بيتاً نشازاً يخالف دلالات النص. وقد رأينا ما سبقه. وإذا ما نظرنا إلى ما لحقه من أبيات نقرأ هذا البيت:

هزبر مشى يبغي هزبرا وأغلب

من القوم يغشى ـ باسل الوجه ـ أغلبا

ونرى هنا علاقات الإعراب والدلالة النحوية تنص على أن (الباغي) هو الممدوح. وهذه هي الإشارات التي تحيل إلى هذا الممدوح:

هزبر بصيغة الرفع

أغلب بصيغة الرفع

وما يشير إلى الأسد فهي:

هزبراً بصيغة المفعول به

أغلبا بصيغة المفعول به

يضاف إلى ذلك إسناد الفعل يبغي إلى الممدوح، وكذلك الفعل (يغشى)، وذلك بدليل تعليق الجار والمجرور (من القوم).

بذا صار الممدوح هو الباغي وهو الغاشي. هذا ما تقوله هذه الأبيات وما تنص عليه أيضاً الأبيات الحادي عشر والثالث عشر والرابع عشر والخامس عشر.

من هنا فإن البيت السابع لا ينتمي إلى دلالات القصيدة ولا يتساوق معها.

والسؤال الآن هو: لماذا جاء هذا البيت في هذه القصيدة؟

لقد أتى البحتري بهذا البيت تحت ضواغط الشعور بحالة الانكسار في نصه.

لقد أدرك البحتري شرط العدالة، وأراد أن يدخل هذه الدلالة في قصيدته. ولذا أقحم البيت السابع، وطرح شهادته في البيت الثامن (شهدت لقد أنصفته). ولكن ذلك يأتي من خارج النص، لا من داخله. إنه يأتي نتيجة لاحساس ثقافي، وليس نتيجة لحالة إبداعية. ولذا فإن البحتري يلصقه في النص إلصاقاً.

إنه يفعل ذلك لأنه يعرف أن من شروط المديح أن يتم إظهار الممدوح على أنه عادل ومنصف وكريم وغيور. ولقد احتاج البحتري لإظهار صاحبه بهذه الصفة. فادعى له صفة العدالة وأشبع بذلك إحساسه بسدّ نقص قصيدته. وبدا له أن قد أكمل شروط المديح فشهد لصاحبه بالإنصاف.

ولكن قصيدته تقول نقيض ذلك وتفضح الشاعر ونتقض عليه. وشهادة البحتري هنا شهادة زائفة ومزورة. وكل ما عدا البيت السابع يشير إلى ممدوح باغٍ ومعتدٍ.

ولئن كان الفتح بن خاقان قد دفع جائزة ثمينة للبحتري على هذه القصيدة، فلا بد أنه قد دفع ماله على بضاعة مغشوشة.

كما أن الأسد ـ هنا ـ قد مات ميتة رخيصة مثلما عاش حياة رخيصة، وظهر بليداً فاتراً. فهذا الأسد لم يصارع ولم يقاتل ولم يطارح. وكان قد عاش في ر خاء ودعة. يلاعب الأقحوان ويتسلى بتحديد الناب والمخلب، وإذا ما شاء غادى عانة أو اصطاد من الغزلان والبقر يأكل ما يريد ويجر إلى أشباله ما لا يريد. هذه حياة رخاء عاشها أسد البحتري على ضفاف نهر نيزك حيث الرياض المعشبة والأباطح المزهرة (قارن الأبيات من الثاني حتى السادس).

وإذا ما باغتته لقيا الممدوح فإنه يتحول إلى (مفعول به) من أول النص إلى نهايته، لا يجالد ولا ينافح ولا يواثب.

وإذا ما مات فإنه يموت رخيصاً.

* * *

إن البحتري حينما اختار لنفسه أن يكون رمزاً للعمودية، تجسدت عموديته في تركيزها الشديد على الجانب النظمي الغنائي في القصيدة، فغنى وكان قد أراد أن يشعر. وجاء همّه منصبّاً على الإيقاع من جهة وعلى وحدة البيت وتكامله في معناه وفي مبناه

من جهة أخرى. وتركزت وحدة البيت بمعنى فرديته وانعزاله عما سواه من أبيات، فوقع البحتري في مآزق مثل مأزق بيته النشاز ذاك لأنه يتعامل مع كل بيت على حدة، ولم يضع عضوية النص بمجمله في الاعتبار. فانكسرت نصوصية النص.

ولا شك أن البيت السابع بمفرده بيت صحيح في شروط النظم الشعري. ولكن النظر إليه ضمن البناء العضوي للنص يكشف عن حالة النشاز فيه. وإني لأقول إن هذه صفة للشعر العمودي عامة، وبالأخص من يسمون بعبيد الشعر. ولقد وقفنا من قبل عند مثال زهير بن أبي سلمى، وقسناه على مفهوم (الجملة الشاعرية)[7].

ولئن كان البحتري قد غنى في نص الأسد فإن غناءه لم يطرب المتنبي الذي وجد أمامه طريقاً سالكة قد خطها البحتري ورسمها فما كان من المتنبي إلا أن تجنبها وسلك غيرها، خالف ولم يشاكل فأبدع نصاً مثيراً للقارىء ومحرجاً للسالف، ولم يترك الآخر للأول شيئاً كما سنرى في المبحث التالي.

2 ـ الطريق غير السالكة/تخييل الواقع:

1-2 جاء المتنبي لاحقاً للبحتري ومداخلاً له في قصيدة يعرض فيها للقاء بين رجل هو بدر بن عمار، وأسد[8]. وهذا يضعه في مواجهة مع شاعر سابق. والمبارزة هنا ليست ـ فحسب ـ بين رجل وأسد ولكنها ـ أيضاً ـ بين شاعر وشاعر. وكما أن الرجل قد

(7) عبد الله الغذامي: **الخطيئة والتكفير** 89-104، النادي الأدبي الثقافي، جدة 1985 م.
(8) المتنبي: **ديوانه** 349/3 شرح البرقوقي، المكتبة التجارية الكبرى، مصر 1938 م.

عفّر الأسد في نص المتنبي فإن أبا الطيب قد فعل مثل ذلك مع البحتري، ولقد خرج البحتري معفّراً بسوط المتنبي في هذه المبارزة النصوصية.

وهي حالة تستدعي ما طرحه هارولد بلوم عن التداخل النصوصي بين شاعرين، فيما سماه بلوحة التلقي (Scene of Instruction)[9] وفيها ستة مستويات من التفاعل ما بين اللاحق والسالف على الوجه التالي:

أولاً: وفيها يتحرك الشاعر الآتي وقد احتله سلطان شاعر أكبر منه وهذه حالة (اختيار). ولا ريب أن المتنبي قد دخل في سلطان البحتري، كاختيار إبداعي، حينما أخذ بنموذج المواجهة النصوصية، حيث وضع ممدوحه أمام الأسد، ووضع نفسه أمام البحتري.

ثانياً: يتبعها تقبل الحالة الشعرية بينهما وهي حالة (ميثاق). والحالة الشعرية هي هذه المواجهة السافرة، أشرنا إليها في رقم واحد.

ثالثاً: تتلوها حالة اختيار لمصدر إلهام معادل للسابق وهي حالة (تنافس). فالبحتري حاول أن ينقل حادثة واقعية، وهي حادثة صارت في حديقة حيوانات للمتوكل وصفها البحتري في القصيدة رقم (915) في ديوانه. وتواجه فيها الفتح بن خاقان مع أسد. فوصفها البحتري وصفاً رأينا وضعه. وكذا فإن المتنبي يستلهم حادثة واقعية أخرى صارت لبدر بن عمار مع أسدين قتل أحدهما

(9) انظر عبد الله الغذامي: **الخطيئة والتكفير** 326.

وهرب الآخر[10]. وإن كان المتنبي قد أخذ بتخييل الواقع فإن البحتري لم يفلح في ذلك ولم يفعل سوى أن يحول الواقع وينظمه في أبيات.

رابعاً: بعد ذلك يبرز الشاعر الآتي كفارس تحرر ظاهرياً، فيتقدم كتحقيق لشاعرية أصيلة. وهذه حالة (حلول).

خامساً: وأخيراً يقوم الآتي بإعادة تقييم السالف وتلك حالة (تفسير).

سادساً: وهذا يؤدي بالشاعر الآتي إلى إبداع سالفه من جديد، وإعادة ابتكاره، وهذه هي (الرؤية الجديدة).

في هذه اللوحة التي يرسمها هارولد بلوم عن حالة (التداخل النصوصي) يأتي المتنبي ليحقق المستوى السادس، ويقدم (الرؤية الجديدة) التي تعيد إبداع السالف، بعد أن تعيد تقييمه. ومن ثم تتولى إعادة ابتكاره. وسوف نقف وقفات نلامس فيها وجوه إعادة المتنبي لابداع البحتري وابتكاره في رؤية جديدة.

2-2 أول ما يفعله المتنبي هو تجنب التماثل الشكلي مع البحتري، فهو يتجنب تماثلات الوزن والروى. وبذا يخرج عن مصطلح (المعارضة) ويخرج عن سلطة الوزن وصوت الروى، فينطلق حراً في إيقاع مستقل وفي روى مختلف، وتأتي مفرداته حينئذ بعيدة عن تأثير المعجم الشعري لنص البحتري. ولو أخذ بالوزن ذاته والروى ذاته لوجد نفسه أسيراً للايقاع الصوتي

(10) المتنبي: **الديوان** 349/3.

والتركيب الصرفي، مما يفرض عليه كلمات البحتري وينتج عن ذلك تطابق في الإيقاع وفي المفردات، ويكون النص عند المتنبي خاضعاً خضوعاً تاماً لسلطة البحتري، ولن يتمكن من تجنب التماثل الذي يفضي به إلى مشاكلة قد تكون تامة مع السالف.

هذا على المستوى الظاهري (المورفولوجي) لصياغة النص. والأمر لا يقف عند هذا المستوى البسيط، ولكنه يبدأ من ذلك ليشمل ما هو أكبر وأجلّ. إن ما كان مأزقاً عند البحتري قد أصبح ميزة عند المتنبي.

فالبحتري قدم لنا أسداً فاتراً بارداً. وقتل الأسد قتلة رخيصة، وجاء الممدوح وكأنه رجل معتد، يقتل حيواناً في خدره وبين أشباله من غير جريرة فعلها، ومن غير سبب تقتضيه حادثة القتل. هذا مأزق وقعت فيه قصيدة البحتري مما جعلها نصاً تنقصه شروط الإبداع الشعري الناضج، وربما نسمي هذا (بأخلاقيات النص)، حيث جاء نص البحتري قاصراً وناقصاً من هذه الجانب مما جعل النص ينكسر من داخله ويتفكك ـ كما رأينا.

أما المتنبي فإنه يأتي من هذا الباب ليقدم لنا نصاً ينطوي على علة نصوصية تسبب الأحداث وتولدها وتفضي إليها.

تبدأ الأبيات لسؤال ينطوي على التعجب والانبهار: (انظر الأبيات كاملة في الملحق).

أمعفر الليث الهزبر بسوطه...

لمن ادخرت الصارم المصقولا..؟!

هذه الشجاعة الزائدة عن حدها، التي لا تحتاج إلى صارم مصقول، وتكتفي بسوط لا هو بالصارم ولا هو بالمصقول، أي شجاعة هي..؟ ولماذا صارت..؟

هذا شاعر يسأل ويبحث عن (علة) وعن (سبب) لهذه الشجاعة.

إنها شجاعة واضحة من حيث هي شجاعة، لا تحتاج إلى برهان يثبت لنا أن الممدوح شجاع. ولقد رأينا البحتري يغلط في حق ممدوحه حينما جعله بحاجة إلى دليل يثبت أنه شجاع (وقد جربوا بالأمس منك عزيمة). وأفضى به ذلك إلى أن جعل الأسد يموت، فقط لكي نعرف أن الفتح بن خاقان قادر على قتل ذلك الأسد، وبالتالي يكون شجاعاً، حسب التجريب.

أما ممدوح المتنبي فإنه لا يقتل لكي يبرهن على شجاعته، ولا يقتل من باب الاعتداء أو الرياضة والاستعراض. إن القتل في نص المتنبي يشير إلى دلالة شعرية عميقة الأبعاد. وتجنح نحو معنى أسطوري خارق وبديع. كما سنرى في الفقرات التالية.

3-2 مملكة الصوت:

يحمل البيت السالف (أمعفر الليث الهزبر... إلخ) سؤالاً. وهذا السؤال هو صوتيم النص، ونواته التي يتولد عنها نص شعري كامل ـ داخل نص أشمل ـ وحينما يطرح المتنبي هذا البيت/ السؤال، فإنه يريد أن يؤسس نصاً يحمل بعضه بعضاً، ويسبب بعضه البعض الآخر. وكأنما هو نص سردي، أي أنه نص عضوي

تتكامل فيه الأعضاء المختلفة لتبني جسداً دلالياً متنامياً، يعتمد بعضه على بعض، ويفضي بعضه إلى بعض.

لماذا ـ إذن ـ أنت يا بدر بن عمار تعفر هذا الليث الهزبر...؟ في القصيدة قتل، ولا بد لهذا القتل من سبب يبرر حدوثه، تماماً كما هي الحال في النصوص السردية، حيث تحدث الأحداث في حبكة تتماسك تماسكاً عضوياً له أسبابه وله نتائجه، فلماذا صارت هذه الحادثة؟

يأتي البيت الثاني وما بعده من أبيات إلى نهاية نص الأسد ليصنع جوّاً أسطورياً عن أسد غير عادي.

إنه أسد أوقع نهر الأردن في بلية، حيث أرعب النهر بما بناه من أهرامات من جماجم الرجال، أسد يتخضب بدم الفوارس حتى صار جسده ذا لون وردي لما في جوفه من دماء البشر.

أسد ليس بالأسد فحسب، فهو الليث الهزبر الذي امتدت مملكة الرعب عنده من الفرات إلى النيل، حيث صار زئيره يغطي هذه المسافة وبلغ صوته طرف الأرض من هنا إلى هناك. فالذين سلموا من براثنه لم يسلموا من سطوة زئيره فامتلكهم الرعب، وهو رعب شلّ حركة الفرسان على خيولهم (فكأنما ركب الكميُّ جواده مشكولاً).

هذا الليث الهزبر الذي امتلك سلاطن الصوت وراح يسخّر هذا الصوت ليرعب به كل المخلوقات، وبلغ به الأمر أن زمجرته ـ إضافة إلى زئيره ـ تخيف حتى أقرب الأشياء إليه وهي نفسه (ونظنه ممّا يزمجر نفسه/ عنها لشدة غيظه مشغولاً). لقد امتدّ الزئير

حتى بلغ أقاصي الأرض من الفرات إلى النيل، وتغلغلت الزمجرة حتى بلغت أدق الأشياء وأخفاها وأقربها، وهي نفس الليث الهزبر، فما بالك بالآخرين.

نحن ـ إذن ـ أمام حيوان مفترس متوحش جبار، له قوائم من الضحايا من الرفاق والفرسان، أرعب الأرض والأنهار والمياه والبشر. إنه كائن خرافي (أسطوري) يملك الصوت وينوعه زئيراً وزمجرة، فاستعمر الأرض وأرهب من عليها.

ولقد حدث أن هذا الكائن الأسطوري المرعب واجه رجلاً اسمه بدر بن عمار. فلما رآه بادىء ذي بدء خال أنه متطفل جاء رغبة في مشاركة الليث فريسته فألقى الليث فريسته وبربر دونها. ثم نظر الليث نظرة أخرى أدت به إلى الاستعداد. وتركه الرجل يستعدّ ويأخذ وقته كله للتحضير للمواجهة ـ كعادة الفرسان ـ ولم يبادره بالطعن غدراً ومفاجأة. وظل الليث يستعدّ بطريقة خارقة فأخذ يجمع نفسه في زوره حتى حسبت العرض منه الطولا. (ويدق بالصدر الحجار كأنه يبغي إلى ما في الحضيض سبيلاً). وتركه الرجل يكمل استعداده، ولم يهجم عليه، بل إن الليث هو الذي هجم فوثب وثبة خرافية تشبه في مداها وطولها وبعدها ما لزئيره من مدى وبعد وطول. ولقد كان من الممكن لهذه الوثبة أن تبلغ ميلاً كاملاً في طولها غير أن ابن عمار صادم الليث فقطع وثبته هذه. وهنا خذلت الليث قوته بعد مكافحة ابن عمار له، فاستنصر التسليم والتجديلا. مات الليث، وكان بيده ألا يموت، لقد كان له بدّ في الهرب. وابن عمار سمح له بذلك، غير أن

الليث خشي من العار المضاض فرأى أن الموت أهون عليه من عار الهرب. فاختار المنية ولا الدّنية.

مات الليث ـ إذن ـ مختاراً. وكان من قبل جباراً ومخيفاً ومرعباً. وفي ذمته رقاب كثيرة من رقاب البشر، كانت تشكل اهرامات من الجماجم البشرية يعرفها نهر الأردن الذي وقعت عليه البليّة مثلما يعرف الفرات والنيل زئيره ويرتعدان رعباً منه.

هذا موت مبرر من جهة وشريف ونبيل من جهة ثانية. موت له سبب وله غاية، وهو موت له معنى ومدلول. مثلما أن حياة الليث كانت مليئة بالدلالة، منذ أن كانت له مملكة صوتية ضاربة.

وهذا يختلف عن موت أسد البحتري وعن حياة ذلك الأسد. هنا عند المتنبي القوة والعنفوان والسببية. وهناك عند البحتري الضعف والدعة والعبثية.

جاء أسد المتنبي ظالماً وكان موته موت استحقاق وحق. ولم يكن الممدوح معتدياً ولا ظالماً، بل ظهر بمظهر الرجل المنصف والفارس الشريف الذي ترك خصمه يستعدّ، فبانت عليه العدالة والنبل وهنا يصحّ المديح. بينما كان أمر البحتري على نقيض ذلك حيث ظهر الممدوح معتدياً، وغدّاراً، ألم يقل البحتري عن الأسد:

أدلَّ بشغب ثم هالته صولة

فهذا المتدلل المسكين وقع ضحية لضربة مباغتة من ابن خاقان صاحب البحتري. بينما يقول المتنبي عن صاحبه والليث:

خـذلـتـه قـوتـه وقـد كـافـحـتـه

فابن عمار يكافح. والكفاح يكون في مواجهة الاعتداء. ولم يعتد كما فعل صاحب البحتري. هذه دلالات المتنبي في مقابل معاني البحتري، حيث يسبق اللاحق السابق ويتجاوزه.

هنا نص ينتج دلالة ويوحي بأبعاد دلالية ما بعد نصية. بينما نص البحتري ينتهي عند حدود المنظومة العمودية، التي تعطي الوزن حقه إلى أن ينتهي عند الرّوي. ولا يتعدى ذلك إلى عضوية النص ووحدته الدلالية. بينما يأتي نص المتنبي وكأنه خلية حية تنبني من داخلها لتتفتح على ما حولها وتشكل معه بيئة دلالية ووحدة معنوية تفضي إلى جسدية النص وعضويته.

4-2 الشبيه المختلف:

يقوم نص المتنبي على التشابه المختلف مع نص البحتري، فهو يشبهه في كونه نصاً عن مبارزة، وفي أنه جاء في سياق المديح. وكذلك جاءت قصيدة المتنبي كلها على شبه مع قصيدة البحتري من حيث البناء التقليدي للشعر بالابتداء بالغزل ثم المديح والوصف. ولكن المتنبي ما أن يتشابه مع البحتري حتى يبادر إلى مخالفته، ومن ثم تجاوزه.

إن البحتري يتخلص من الغزل إلى المديح تخلصاً رخيصاً، إذ يجعل محبوبته مثل شارع عمومي إن شاء سلكه، وإن شاء أخذ بغيره فهو يقول لها:

سأثني فؤادي عنك أو أتبع الهوى
إليك أن استعصي فؤادي أو أبى

ثم يخلص من الغزل إلى لمديح بعد هذا البيت. فهو هنا لا يفعل شيئاً سوى أن ينبذ محبوبته ويتخلص منها، بالمعنى المعجمي وليس المعنى الاصطلاحي، لينصرف نحو ابن خاقان مادحاً إياه بعد أن غسل يده وفمه من تلك المحبوبة المطروحة على قارعة القصيدة.

وجاء المتنبي متغزلاً في البدء ثم أراد التخلص إلى المديح فقال:

حدق الحسان من الغواني هجن لي
يوم الفراق صبابة وغليلاً
حدق يُذِمُّ من القواتل غيرها
بدر بن عمار بن اسماعيلا

يُذِمّ بكسر الذال، أي يجير بمعنى يعطي الذمام، وابن عمار هذا يجير من كل شيء إلا من حدق العيون. والمتنبي هنا لم يتخلص من محبوبته، لقد ظل معها وبها وفيها في صبابة وغليل ويظل مقتولاً بهذه الأحداق. وليس ابن عمار ولا غيره بفاكّه منها.

هنا يكون المتنبي قد قلّد وحاكى النظام الشعري العمودي، ولكنه في الوقت ذاته يتخلص من هذا التقليد بأن يبتكر طرائقه الخاصة في كسر الطوق وإطلاق قيد النص. وهذا هو الديدن الذي سارت عليه مداخلة المتنبي للبحتري، وهو ديدن (الشبيه المختلف).

ويبدأ ذلك من مطلع قصيدة المتنبي:

في الخد أن عزم الخليط رحيلا
مطر تزيد به الخدود محولا

هذا مطر مختلف، إنه مطر لا يبعث الخصب ولكنه يزيد المحول والجدب.

وكما أن المطلع يتحرك من دلالة (الاختلاف) ومن مبدأ (المفارقة) الدلالية في مطر المحول، فإن النص حينما يدخل في حادثة الأسد يأخذ بأطراف هذه اللعبة النصوصية المتطورة، وهي لعبة (الشبيه المختلف). فالرجل يشبه الليث ويختلف عنه في آن واحد، إنه مثل الأسد في إقدامه، ولكنه يختلف عنه بأنه كريم والأسد ليس كذلك. فالأسد حينما اقترب منه بدر بن عمار يبربر دون فريسته ونظر إلى الرجل على أنه متطفل. وهذا شحّ في التصرف وشحّ في الظن لا يرضاه المتنبي لممدوحه، ولكنه يرضى له الإقدام الشجاع الذي يتماثل فيه مع الأسد:

ألقى فريسته وبربر دونها
وقربت قربا خاله تطفيلا
فتشابه الخلقان في إقدامه
وتخالفا في بذلك المأكولا

هذان المتشابهان المختلفان هما الممدوح بدر بن عمار والممدوح الآخر الذي هو الليث الهزبر. أما البحتري فإنه قد قلّل من شأن الأسد مثلما قلّل من شأن ممدوحه فكأنه قد ذمّ الاثنين معاً، وقد أراد مديح الرجل منهما. ولقد وحد بين الرجل والأسد وجعلهما متطابقين حيث صارا (ضرغامين) في قوله:

فـلـم أر ضـرغـامـين أصـدق مـنـكـمـا

جاءت صيغة التثنية لتوحد بينهما. وهذه مشاكلة تامّة لا تضيف شيئاً إلى البلاغة التقليدية التي تشبّه الشجاع بالأسد، وتقف عند ذلك، ولقد تجاوز المتنبي هذا التقليد البلاغي، وأتى بدلالة (الشبيه المختلف).

وكما أن الأسد قد أعطى صفة من صفاته للرجل فتشابه معه فيها، ثم اختلف الاثنان في صفة أخرى غيرها، فإن الأسد أيضاً يأخذ صفات من البشر، فينتقي منها جوانب ويترك أخر.

وها هو الليث يشبه الرهبان في وحدته وتوحده، ولكنه يختلف عنهم في جهله التحريم والتحليلا (البيت رقم 6).

وهذه مفارقة تفضي بالنص إلى مفارقة أخرى أكثر إمعاناً في لعبة (الشبيه المختلف)، وذلك في قوله:

يطأ الثرى مترفقاً من تيهه

فـكـأنـه آس يـجـسّ عـلـيـلا

هذا المترفق في وطأته لا عن تواضع ورهبانية ـ كما يوحي البيت السابق لهذا البيت ـ ولكنه يترفق في وطأته من شدة التيه والغطرسة، حتى لكأن جسده أشرف من أن يلامس الثرى (ويا ويحه من ليث تكبر على الثرى فما كان من الممدوح إلا أن عفره بهذا الثرى نفسه).

ويطير المتنبي في الشطر الثاني إلى أعالي فضاءات اللعبة البلاغية، حيث يشبه كبرياء هذه الوطأة التياهة بيد الطبيب الرحيم وهو يجسّ المريض هوناً وبوداعة وشفقة.

تشابهت الكبرياء مع الوداعة، وتشابه المتغطرس مع الرحيم الرقيق. هذا يترفق في وطأته من باب التيه والكبرياء، وذاك يترفق في لمسته شفقة ورحمة. هكذا تتشابه الحالتان وتختلفان في آن واحد. تشابهتا في شكلهما الحسي من حيث الترفق، وتخالفتا في دلالتهما ما بين التيه والغطرسة وما بين الآسي الذي يأسو ويحنو. وهناك الثرى بتحمله وقوته، وهنا العليل بضعفه وحساسيته.

هذا الليث المختلف لا يختلف ويتشابه مع الآخرين فحسب، ولكنه أيضاً يختلف ويتشابه مع نفسه، وهذا ما نجده في قول المتنبي:

وتظنه مما يزمجر نفسه
عنها لشدة غيظه مشغولا

تأتي (نفسه) بالضم بوصفها فاعلاً للفعل (تظنه) والهاء في تظنه تعود إلى الليث بوصفه مفعولاً به. وهذا يعني وجود انشطار داخلي ما بين الليث المتجسد بصوت الزمجرة، وما بين (نفسه) التي أرعبتها هذه الأصوات الأسطورية التي يطلقها الليث وذلك من شدة ما اعتراه من غيظ شغله حتى عن ألصق الأشياء به وأعزها عليه وأهمها لديه. لقد انشغل عن نفسه وزمجر بهذا الانشغال وهذا الغيض. فلم يعد هناك شيء يعلو فوق هذا الصوت، حتى صار صوتاً أسطورياً يشلّ الخطى مما يحدثه من مهابة تعرقل أقدام الخيول وتكسر قلوب الفرسان.

هذا وجه لبلاغة (الشبيه المختلف) تتصاعد فيه الدلالات، كل واحدة أبلغ من سابقتها، إلى أن يصل المتنبي إلى درجة يتراجع

فيها الشبيه ويختفي، ويحل (الاختلاف) محل كل التشابهات فيلغيها ويتفرد (المختلف) فوق كل مثيل. وهذه هي صورة الفرس التي لا شبه لها. إنها فرس الممدوح التي وصفها المتنبي بقوله:

في سرج ظامئة الفصوص طمرة
يأبى تفردها لها التمثيلا

هنا تفرد يأبى التمثيل. وهذه قمة التميز والإبداع، وهي قمة تنبسط بين يدي الممدوح، حيث يتربع على صهوة فرس كريمة نادرة، ويواجه ليثاً جباراً متميزاً ومختلفاً، وتصفو له أجواء النص وتنضح له الدلالات لكي يقول له المتنبي هذا البيت الساطع:

فلقد عُرفتَ ما عُرفتَ حقيقة
ولقد جُهلتَ وما جُهلتْ خمولا

عُرفتَ وما عُرفتَ.
جُهلتَ وما جُهلتَ.

هذه المعرفة التي ليست بمعرفة، وهذا الجهل الذي ليس بجهل، يجعلنا أمام شخصية نصوصية لا تنتسب إلى أي تقليد شعري سائد أو سالف. إنها شخصية تخص المتنبي وتخص هذا النص، تخرج منه وتتولد عنه، ينتجها النص ويكشف عنها فيتميز بها، وتتميز به. هذه هي بلاغة (الشبيه المختلف) حيث يعيد المتنبي صياغة سالفه ويعيد إبداعه ويقدم لنا رؤية شعرية جديدة تتمخض عن شخصية نصوصية فريدة ومتميزة ومختلفة. وكل ما فيها من تشابه فهو شبه يفضي إلى اختلاف.

ولقد لمس ابن الأثير شيئاً من ذلك فقال كلمته التي جعلناها في فاتحة القول ـ أعلاه.

5-2 أسطورية النص:

ما قلناه حتى الآن هو قراءة للنص بوصفه نصاً راهناً ومنجزاً. ولن يفوتنا أن نكشف عن بعد دلالي (ما بعد نصي)، وهو بعد دلالي يدخل نص المتنبي في مساق أسطوري، وسوف نجد هذا الذي نزعمه في هذه الأبيات:

أنف الكريم من الدنية تارك
في عينه العدد الكثير قليلا
والعار مضاض وليس بخائف
من حتفه من خاف مما قيلا

* * *

وأمرّ مما فرّ منه فراره
وكقتله ألا يموت قتيلا

في هذه الأبيات نلمس (دلالة) خطيرة، وهي دلالة أدت إلى موت الأسد، وسوف تؤدي ـ أيضاً ـ إلى مقتل الشاعر نفسه.

هذه الدلالة القاتلة أتت من سلطة الكلمة، وهيمنتها على الإنسان. فاللغة أخطر من الموت، والدّنية أفدح من المنية (وليس بخائف من حتفه من خاف مما قيلا). والذي يفر عن المنية سيقع في موت آخر، أمض من ذلك وهو: **ما سيقال.**

إن الدم السائل أشرف من العرض السائل.

لقد قال المتنبي هذه الأبيات لكي يرفع من شأن موت الأسد ولكي يجعله موتاً نبيلاً وشريفاً. لقد مات الأسد حرّاً لأنه قد اختار الموت الشريف على الحياة الرخيصة، لقد آثر المنية على الدّنية، فكانت ميتة نبيلة وحرة.

وبذا يضع المتنبي هذه الدلالة القاتلة لتكون نبراساً لكل حرّ وغاية لكل شريف، حيث تأخذ اللغة حقها وتمتلك مصير عاشقها، فتنهيه نهاية تليق بشرف هذا العشق وهذه المحبة.

مات الأسد حرّاً كما أراد له المتنبي أن يفعل. وبعد سنوات من ذلك مات أبو الطيب نفسه ميتة مماثلة. مات شريفاً وحرّاً، إذ اختار المنية وآثرها على الدّنية، ولم يهرب من موته، وقد كان له مهرب. هذا أنف الكريم، وهي أنفة تمرغ الأنف.

هل كتب المتنبي حكاية موته...؟

هل كانت هذه مسرحية وبطلها الميت هو الشاعر نفسه..؟

وما وجه الشبه (ووجه الاختلاف) بينه وبين الأسد..؟

لقد قلنا إن نص المتنبي يقوم على مبدأ (الشبيه المختلف) وهذه دلالة تصدق على حال المتنبي مع الليث. فهو يشبه الليث في أشياء ويختلف عنه في أشياء.

ومن التشابهات أن الأسد قد ملأ الأرض من الفرات إلى النيل بزئيره. فامتلك هذه المساحة الجغرافية بصوته، فهو سلطان هذه المملكة الصوتية. وإذا ما عكسنا ذلك على المتنبي وجدناه فعلاً يمتلك هذه الصفة. فالعالم الجغرافي للمتنبي هو ما بين الفرات

والنيل. ولقد طار ذكره ومجده (أي صوته وزئيره) في هذه الأنحاء وملأ قلوب أهلها بشعره وصوته ورهبته.

كما أنه شاعر أثقله عبء شعره وناء به كاهله، مثل هذا الليث الذي ظنت نفسه أنه مشغول عنها بزمجرته وغيظه وشدة عزته عليها. ولقد تردد هذا في شعره كثيراً. ألم يقل: (جـ 4، ص 64).

وإذا كانت النفوس كبارا
تعبت في مرادها الأجسام

ومثله: (جـ 4، ص 279)

يقول لي الطبيب أكلت شيئا
وداؤك في شرابك والطعام
وما في طبه أني جواد
أضر بجسمه طول الجمام

هذا شاعر أضرت عزته وشعره وصوته بشعره. وهذه زمجرة تشبه تلك التي ظل الليث يطلقها في النص. فيرعب بها نفسه ويثقل على جسده.

وكل الصفات الواردة في النص عن الليث بدءاً من البيت الثاني وما تلاه هي صفات تصدق على المتنبي أيضاً. حتى صفة الاقدام من جهة والبخل من جهة ثانية هي مما يتصف به أبو الطيب[11].

---

(11) انظر تراجمه المتعددة خاصة ترجمة الثعالبي له في **يتيمة الدهر** 126/1 (تحقيق محيي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، مصر 1956) وغيرها من التراجم وكلها تشير إلى شجاعة المتنبي وإقدامه مع شدة غطرسته وتعاظمه بنفسه على الناس. ولا أحد يشير إلى كرمه، وهي صفة مسكوت عنها.

هذا الرجل الليث، عاش مثل الليث صولة وجولة وصوتاً مرعباً ومات مثله ميتة حرة نبيلة، ولكنه شبيه مختلف ـ على عادة النص وعلى مبدئه الابداعي... فالليث يموت على يد رجل كريم، أما المتنبي فيموت على يد قاطع طريق متربص، غرضه السرقة من جهة والانتقام من جهة أخرى[12].

هذا اختلاف يميز المتنبي ولكنه لا يلغي أسطورية النص، حيث نرى أن الشاعر قد كتب لحظة موته، ووصفها وعللها، وكأنه قد فصل ثوباً فلبسه.

هذا موت حتمي وهو قدر مكتوب، كتبه المتنبي بيده ونطقه بكلماته، ثم مثله تمثيلاً وطبقه تطبيقاً. ومثلما مات الليث مات الشاعر، ومثلما تكبر الشاعر على الثرى كحال الأسد فإنه قد تعفر بالتراب. ومات ليثاً هزبراً مثلما عاش ليثاً هزبراً. وليس بخائف من حتفه من خاف مما قيلا. لقد أعطى المتنبي اللغة حقها من المجد والسلطان فأعطته حقه من العزة وعلوّ الشأن. ومثلما أخلص لها أخلصت له. وكان حقاً شاعراً يشبه الشعراء فيقف في صفوفهم، ويختلف عنهم فلا يجرؤون على الاقتراب من عرشه، ويظل زئيره يغطي كل أرض تغطيها اللغة العربية عابرة لحدود الفرات ولحدود النيل.

لقد تجنب الطريق السالكة، وسلك غيرها، فأبدع وبقي حياً في شعره وصوته. وغلط مرة فسلك الطريق المعروفة فقابله فاتك

---

(12) قتله فاتك الأسدي ثأراً لهجاء المتنبي لابن أخته وبقصد السرقة. انظر الصفة عند الثعالبي، المرجع السابق، ص 240، وديوان المتنبي 79/1.

الأسدي وقتله. وهكذا فإن الطريق السالكة تقتل سالكها. ولا يسلم إلاّ من ابتكر طريقاً تخصّه. وهذا هو الفرق بين البحتري والمتنبي، في نصنا هذا على الأقل.

6-2 الأسد الحرّ/أو/الدال العائم:

الأسد يُقتل الرجال

الرجل يقتل الأسد

الأسدي يقتل الشاعر

في الطريق السالكة ما بين شيراز والكوفة، وفي موقع يقال له الصافية[13] وقعت الواقعة على الشاعر/الأسد. وصار أبو الطيب أمام خيار الدنية أو المنية. وواجهه فاتك الأسدي. والأسدي ـ ظاهرياً ـ نسبة إلى بني أسد. ولكن دلالتها تحيل إلى (الأسد) ذلك الأسد الذي مات في النص، ويعود الآن متجسداً في قاطع طريق فاتك، ويقتص مِنْ قاتِلِه. قتل الشاعر الأسد في النص، فجاءه الأسدي فقتله. هذه عدالة نصوصية. هي دلالة يقتضيها ويفرضها منطق النص.

تقول بعض الروايات، إن رجالاً نصحوا المتنبي بتجنب الطريق السالكة ما بين فارس والعراق، وتقول بعض الحكايات إن المتنبي حانت له فرصة للهرب. ولكنه لم يهرب ولم يتجنب الطريق[14].

(13) فروخ: **تاريخ الأدب العربي** 459/2.

(14) الديوان 79/1 والثعالبي: **يتيمة الدهر** 240/1.

ولو هرب لوجد نفسه في مواجهة مع نص ضارب يقول له:

وأمـــر ممـــا فـــر منـــه فـــراره
وكـقـتـلـه ألا يمـوت قـتـيـلا

وما دام الأمر كذلك: وكقتله ألا يموت قتيلا، فإن الموت قتيلاً هو موت أسدي، هو موت الليث الهزبر، وليس بخائف من حتفه من خاف مما قيلا. والمنية ولا الدنية.

مات الشاعر ـ إذن ـ بطلاً لنصه وبحكم نصه.

7-2 حبكة الموت:

من الليث المرعب قاتل الفرسان وشارب دمائهم، إلى الرجل معفر الليث الهزبر، ثم إلى الأسدي الفاتك قاتل الشاعر، يدخل النص في حبكة سردية، تتلاحم فيها الأحداث وتتعلل وتتساند. ويدخل الشاعر في ضرب من (الأسطرة) تجعله ضحية للمحتوم، يسير بعقدة الموت وبسلطة اللغة.

ويقف أبو الطيب في ذاكرة النص (إشارة حرة)[15]، قابلة لتعدد الدلالات بوصفها دالاً عائماً، تعني لكل قارىء ولكل ثقافة ولك عصر معنى حيّاً متجدداً غير ثابت وغير محدد.

ويجيء الشاعر والقاص فاضل العزاوي ليوظف هذا الجانب الحرّ من المتنبي، ويجعله قيمة سردية في نص شعري حرّ. وحرية الدلالة تجاري حرية النص. وهو نص بعنوان (بحكم العادة) يقول فيه[16]:

(15) حول مفهوم الإشارة الحرة، قارن: عبد الله الغذامي: **الخطيئة والتكفير** 94.
(16) مجلة (المدى)، عدد 2 تاريخ 1993/1/1، ص 47، نيقوسيا قبرص.

في مصعد بناية «أوروبا سنتر» في برلين
وأنا ذاهب إلى طبيب أسنان يوناني شهير
يقيم في الطابق الخامس عشر
ليقلع لي أخر أضراسي
تشبث بأذيالي أعرابي
كان قد ترك حصانه في الممرّ
يرعى الأعشاب الاصطناعية
وراح يصرخ بصوت عال
أنا المتنبي
أنجدني
كان المسكين يتضور جوعاً
بعد أن أنفق نقوده كلها
على اللواتي يقفن مساء
متراصات على أرصفة الكودام
أمام أعمدة الإعلانات
فاقترحت عليه أن أدلّه على مستشرق
كان يحفظ أشعاره عن ظهر قلب
ليقرضه بعض المال

غير أنه رفض

طالباً أن أقوده إلى ملك الألمان نفسه

ليمدحه بقصيدة، كما كان يفعل دائماً

في كل بلاد غريبة يحل فيها

وهكذا قدته

مشياً على الأقدام

إلى متحف ألماني مملىء بالملوك

وتركته هناك،

ناجياً بجلدي.

يدخل المتنبي في هذا النص في موت دلالي، فهو يتكسر أولاً على يدي العنوان: (بحكم العادة)، حيث تحكم العادة على الذاكرة الشعرية والذاكرة المعنوية للبطل. ويسقط آخر الأضراس هاوياً من الطابق الخامس عشر، يسقط في أرض الغربة على عشب صناعي، يكشف عن خضرة زائفة. ومع سقوط آخر الأضراس تسقط آخر المعنويات.

وتتدجن الفرس وتنكسر. تلك التي أبى تفردها لها التمثيلا في يوم مضى من التاريخ. ويأتي المتنبي يصرخ، بعد أن كان يزأر زئيرا يرعب المعمور والمهجور من الفرات إلى النيل. يأتي هذا الصارخ مهزوماً مغلوباً من عاهرات ليس لهن من سلاح سوى أعمدة الإعلانات. لم يواجه ليثاً هزبراً ولم يواجه فاتكاً أسدياً، إنه

يواجه الجوع فحسب. وبرفقته شاعر حديث يمثل ضمير العصر ولغة المرحلة، وهو رجل لديه من الحكمة ومن الثقافة ما يكفي لكي يتخلص من هذه المصيبة التاريخية فيتركه هناك وينجو بجلده. وأمر مما فر منه فراره. أليس كذلك..؟ ربما يقول المتنبي هذه الكلمات في زمانه. وربما يقول أيضاً ويردد مقولته القديمة: وليس بخائف من حتفه من خاف مما قيلا.

حسناً.. إن كان الأمر كذلك فلماذا يخاف الرجل مما قيل إنه ينجو بجلده ـ أولاً ـ ثم يتولى إعلان ذلك والافصاح عنه، إنه هو الذي يقول ويجاهر بالقول، ويقرر أخيراً أن المعادلة الجديدة هي الدنية ولا المنية. هذا ما قاله الشاعر المعاصر بحكم العادة.

هذا فرق بين ثقافتين، وبين عصرين، وبين تاريخين، لكل منهما وجهه ولكل منهما أسبابه وغاياته، ويظل النص إشارة مفتوحة تقترح الدلالات وتقبلها.

* * *

في نص العزاوي يأتي (الاختلاف) التام، حيث تقوم القصيدة على اختلاف دلالي واختلاف بنائي. فهي نص منثور في مقابل القصيدة المنظومة، نص تخلص من الايقاع ومن لوازم الانضباط ودواعي الحشمة العروضية وحشمة العرض (بكسر العين) والمعنى. وهو نص ينتمي لعصر هجر الايقاع والضبط السلوكي والقيمي، وأخذ بالقيم الفردية كبديل لأخلاق الجماعة. وصارت فيه نجاة الفرد أولى من التفاني في حماية الرفيق والعاني وابن العم. ولذا فإن المتنبي ترك مخدوعاً وتائهاً في متحف الأموات. إن أبا

الطيب، ذلك الأعرابي الضائع، رجل ينتمي إلى عالم الأموات، ولذا قاده الشاعر «المودرن» إلى حيث التاريخ والماضي والموت. وخرج هذا الكائن الحديث ناجياً بجلده. والنجاة ولا المنية.

تتحول الجماعية بأخلاقها، واللغة بسلطانها على شاعرها، إلى الفردية النفعية، وتتحول أخلاقيات النص من عزة الموت النبيل إلى براجماتية الحياة والنجاة بأي ثمن وبأي لغة.

لم تعد العلاقة بين الشاعر واللغة علاقة مصير ووجود، ولكنها صارت ـ فحسب ـ وسيلة من وسائل المعاش والنجاة. لقد نجا الشاعر بجلده فحسب، أي أنه نجا عارياً متعرياً. ولم يخجل من عريه هذا. إذ لم يعد العُري دنية، أو لم تعد الدنية شيئاً يوارى ويحجب، فلدى الشاعر الحديث من الشجاعة ما يكفي لكي يعلن بأنه ليس بشجاع. ولديه من الصدق ما بكفي لكي يقول إنه ليس يوفي ولا يريد هذا الوفاء. ونجاته عارياً أحب إليه من موته مكسياً ومستوراً.

هذا اختلاف جذري ما بين نص كان ونص راهن، هو اختلاف في أخلاقيات الإبداع وفي ثقافة النص، وفي لغة هذه الثقافة ودلالاتها ورموزها. وهكذا فإن الآخر لم يترك للأول شيئاً.

1 ـ أسد البحتري

1 ـ غداة لقيت الليث، والليث مخدر
يحدد نابـاً للقاء ومخلبا
2 ـ يحصّنه من «نهر نيزك» معقل
منيع تسامىٰ غابه وتأشّبا
3 ـ يرود مغارا بالظواهر مكثباً،
ويحتلّ روضاً بالأباطح معشبا
4 ـ يلاعب فيه أقحواناً مفضضا
يبصّ، وحوذانا على الماء مذهبا
5 ـ إذا شاء غادى عانة أو عدا على
عقائل سرب أو تقنّص ربربا
6 ـ يجرّ إلى أشباله كلّ شارق
عبيطا مدمّى أو رميلا مخضّبا
7ـ ومن يبغ ظلماً في حريمك ينصرف
إلى تلف أو يثن خزيان أخيبا
8 ـ شهدت لقد أنصفته يوم تنبري
له مصلتا عضباً من البيض مقضباً
9 ـ فلم أر ضرغامين أصدق منكما
عراكا إذا الهيّابة النكس كذّبا!

10 ـ هزبر مشى يبغي هزبرا، وأغلب
من القوم يغشى ـ باسل الوجه ـ أغلبا
11 ـ أدلّ بشغب ثم هالته صولة
رآك لها أمضى جنانا وأشغبا
12 ـ فأحجم لمّا لم يجد فيك مطمعا،
وأقدم لمّا لم يجد عنك مهربا
13 ـ فلم يغنه أن كرّ نحوك مقبلا
ولم ينجه أن حاد عنك منكّبا
14 ـ حملت عليه السيف، لا عزمك انثنى
ولا يدك ارتدّت، ولا حدّه نبا

2 ـ أسد المتنبي

1 ـ أمعفّر الليث الهزبر بسوطه
لمن ادّخرت الصارم المصقولا
2 ـ وقعت على الأردن منه بليّة
نُضدت بها هام الرّفاق تلولا
3 ـ ورد إذا ورد البحيرة شاربا
ورد الفرات زئيره والنّيلا
4 ـ متخضّب بدم الفوارس لابس
في غيله من لبدتيه غيلا
5 ـ ما قوبلت عيناه إلا ظنّتا
تحت الدّجى نار الفريق حلولا
6 ـ في وحدة الرّهبان إلاّ أنه
لا يعرف التحريم والتحليلا
7 ـ يطأ الثرى مترفقاً من تيهه
فكأنه آس يجسّ عليلا
8 ـ ويردّ عفرته إلى يافوخه
حتى تصير لرأسه إكليلا
9 ـ وتظنّه ممّا يزمجر نفسه
عنها لشدة غيظه مشغولا

10 ـ قصرت مخافته الخطى فكأنما
ركب الكميّ جواده مشكولا
11 ـ ألقى فريسته وبربر دونها،
وقربت قرباً خاله تطفيلا
12 ـ فتشابه الخلقان في إقدامه
وتخالفا في بذلك المأكولا
13 ـ أسد يرى عضويه فيك كليهما
متنا أزلّ وساعدا مفتولا
14 ـ في سرج ظامئة الفصوص طمرّة
يأبى تفرّدها لها التمثيلا
15 ـ نيّالة الطلبات لولا أنها
تعطى مكان لجامها ما نيلا
16 ـ تندي سوالفها إذا استحضرتها
ويظنّ عقد عنانها محلولا
17 ـ ما زال يجمع نفسه في زوره
حتى حسبت العرض منه الطولا
18 ـ ويدق بالصدر الحجار كأنه
يبغي إلى ما في الحضيض سبيلا
19 ـ وكأنه غرّته عين فادّنى
لا يبصر الخطب الجليل جليلا
20 ـ أنف الكريم من الدّنية تارك
في عينه العدد الكثير قليلا
21 ـ والعار مضّاض وليس بخائف
من حتفه من خاف ممّا قيلا

22 ـ سبق التقاءكه بوثبة هاجم
لو لم تصادمه لجازك ميلا
23 ـ خذلته قوّته وقد كافحته
فاستنصر التسليم والتجديلا
24 ـ قبضت منيته يديه وعنقه
فكأنما صادفته مغلولا
25 ـ سمع ابن عمّته به وبحاله
فنجا يهرول منك أمس مهولا
26 ـ وأمرّ ممّا فرّ منه فراره،
وكقتله أن لا يموت قتيلا
27 ـ تلف الذي اتّخذ الجرأة خلّة
وعظ الذي اتّخذ الفرار خليلا

الفصل الخامس

القمر الأسود أو النص القاتل

1 ـ المقامة البشرية:

المقامة البشرية هي المقامة الحادية والخمسون من مقامات بديع الزمان الهمذاني. وهي مقامة فريدة ومثيرة. فيها خصائص تميزها عن سواها من المقامات، مثلما أنها تنطوي على أسئلة هامة تهم الباحث في نظرية الإبداع وفي التداخل النصوصي، وتكشف عن وجوه مثيرة من وجوه (المشاكلة والاختلاف).

وتأتي حكاية هذه المقامة من حديث يتحدث فيه عيسى بن هشام يروي فيه قصة الصعلوك الفارس الشاعر بشر بن عوانة. ولقد قام هذ الصعلوك بفعل من أفعال الصعلكة التقليدية فأغار على ركب فيهم امرأة جميلة.

لقد تزوج بشر بهذه الجميلة المأسورة، وصارت الفتاة في حوزته وأطلق كلمة الرضا والفرح: (ما رأيت كاليوم)[1]. ولا ريب أن الفتاة أيضاً لم تر مثل هذا اليوم الذي وقعت فيه وقعة لا فكاك لها منها، حيث صار جمالها سبباً لعبوديتها. ولكن مثلما أن الجمال قد أوقعها في العبودية فإن فطرتها الشعرية سوف تفك أسرها. وهكذا تتدخل

(1) محمد محيي الدين عبد الحميد: **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني** 449 ـ دار الكتب العلمية ـ بيروت 1342 هـ.

القصيدة لتكون وسيلة للخلاص حيث تشرع المرأة الجميلة بترداد أبيات عن ابنة عمّ بشر، تذكر فيها جمال ابنة العمّ وسحرها وتتعجب من تفريطه بها، وتوحي إليه أنه لو رأى ابنة عمّه (فاطمة) فإنه سيزهد بكل من عداها من النساء، فأثارت بذلك رغبة بشر في البحث عن المكنون. فترك المرأة الجميلة وراح يطلب طريقاً إلى ابنة عمّه.

وهنا يدخل بشر في حكاية أخرى مع عمّه الذي يتأبّى عليه ويمنعه من الزواج من فاطمة مما أدّى إلى تحوّل بشر إلى رجل فتاك سعياً منه للانتقام من عمه على موقفه هذا (فكثرت مضراته على القوم واتصلت معراته إليهم فاجتمع رجال الحيّ إلى عمه وقالوا كفّ عنا مجنونك). ولم يجد العم هنا سوى الحيلة والمكر حيث قال لبشر: (إني آليت أن لا أزوج ابنتي هذه إلا ممن يسوق إليها ألف ناقة مهراً، ولا أرضاها إلا من نوق خزاعة ـ وغرض العمّ كان أن يسلك بشر الطريق بينه وبين خزاعة فيفترسه الأسد، لأن العرب قد كانت تحامت عن ذلك الطريق وكان فيه أسد يسمى داذا وحيّة تدعى شجاعا...).

ودخل بشر في مصارعة مع الأسد ثم صارع الحيّة وغلبهما. ولمّا قتل الحيّة بعد قتله للأسد قال له عمّه معترفاً ونادماً: (إني عرضتك طمعاً في أمر قد ثنى الله عناني عنه فارجع لأزوجك ابنتي، فلما رجع جعل بشر يملأ فمه فخراً حتى طلع له أمرد كشق القمر...).

لم ينهزم بشر ولم يمت ولكنه ـ أيضاً ـ لم يتزوج من فاطمة ذاك لأن الأمرد الذي كشق القمر جاء ليكسر عزة البطل ويهشم غروره وينهي حكاية بطولته التي لا تنثني، فيصارعه ويتمكن منه مراراً أثناء المبارزة، ولكنه يحجم عن قتله ويكتفي بإحداث كلوم وجراح بلغت

عشرين طعنة بالرمح في كلية بشر، وعشرين ضربة بعرض السيف. ولـم يتمكن بشر من واحدة.

ثم قال له الفتى: يا بشر سلّم عمك واذهب في أمان. قال نعم، ولكن شريطة أن تقول من أنت.

فقال الفتى: أنا ابنك من تلك المرأة الجميلة التي خطفتها من الركب.

وهنا يستسلم بشر بعد أن اكتشف أن الحيّة تلد الحيّة، ويتنازل عن فاطمة ابنة عمّه حيث يزوجها لهذا الأمرد (انظر النص الكامل في الملحق).

تلك هي قصة هذه المقامة. وقد يبدو الأمر بسيطاً عند هذا الحدّ، لولا أن النص ينطوي على تركيب نصوصي معقد.

فهذا الصعلوك بشر ليس فارساً يقتل ويحبّ ويقطع الطريق فحسب، وإنما هو شاعر أيضاً، وله في النص قصيدة لها حكاية خاصة. كما أن هذا الفارس الجبّار لا يكتفي بسلسلة من الانتصارات والنجاحات ولكنه ينهزم أيضاً. وما بين الفوز والخسارة وما بين البداية والنهاية تتشابك أمور تجعل المقامة نصاً من نوع مختلف وتجعلها نصاً اختلافياً سنقف عند ملامحه.

2 ـ اختلاف الاختلاف:

إن الكتابة عن شيء ينتسب إلى بديع الزمان الهمذاني هي كتابة عن الابتكار وعن الاختلاف. فهذا رجل ابتكر فنّاً جديداً على غير

سابق مثال، وأبدع في هذا المبتكر. ومنه صارت المقامات جنساً أدبياً ذا شخصية متميزة.

والمقامة نص أدبي يقوم على حكاية، ويقوم على نظام، فالحكاية معنى سردي، والنظام إيقاع إنشائي. وبين السّرد والإيقاع علاقات من الترابط الذي يشبه التواطؤ. فكأن النص يتواطأ ويتآمر من داخل هذه التركيبة (السردية/الإيقاعية) لكي يوقع القارىء في حبائله ويستحوذ عليه، بواسطة السيطرة أو الاستدراج، حيث تخضع أحاسيس القارىء لسلطة الإيقاع المتلاحق، ولإغراء السرد الذي يكفل تنبه القارىء للنص. وكأنما الإيقاع يحذّر والسرد يوقظ، ويكون المتلقي حينئذ لعبة بيد النص، فيصحو القارىء ويغفو حسب توجيه النص وإرادته.

هذا سحر بياني ابتكره بديع الزمان فأوغر فيه صدر زمانه ولم يجد ذاك العصر من حيلة يواجه بها سحر هذا الساحر إلا بتسريب السمّ إليه، ودفنه حياً[2].

لم يستطع عصر الهمذاني أن يستوعب إبداعيته فسقاه السم، ولمّا لم يقتله السم دفنه زمنه حيّاً ليتولى التراب قتله وتخليص العصر منه.

مات بديع الزمان مطموراً تحت التراب وانطمر معه ما يقارب ثلاثمائة وخمسين مقامة وبقي لنا إحدى وخمسون لا أكثر، وبين يدينا الآن آخر المتبقيات ودرّتهن.

ولقد يحسن بنا أن نتساءل عن السبب الذي جعل المقامة تجمع

---

(2) ورد ذلك في كل تراجم حياته، انظر عمر فرّوخ: **تاريخ الأدب العربي** 596/2 - دار العلم للملايين - بيروت 1975 م.

بين السرد والإيقاع، وهو سؤال يردنا إلى الأصل الإبداعي الذي تقوم عليه المقامة، وهو أصل يجمع بين الشفاهية والكتابية فالمقامة فنّ شفوي في أصلها، وهي (اسم للمجلس والجماعة من الناس، وسميت الأحدوثة من الكلام مقامة)[3].

إنها مجلس الجماعة وأحدوثتهم، والمتحدث هنا **يقوم ويقول**. وأن (تقوم فتقول) فهذا معناه مقامة. وفي أدب العرب وتاريخهم مقامات كثيرة[4]، تدور حول القيام والقول. مما يعقد علاقة عضوية بين جذري: قام وقال. وهذا هو جوهر الفعل الشفاهي. ومن هنا يأتي الخطاب السردي. ثم دخل الايقاع متمثلاً بالجمل المسجوعة المتوازنة في اقتصادها اللغوي وتوازنها. وتولى بديع الزمان صياغتها صياغة توحد ما بين الشفاهي والكتابي. فكتبها مراراً وارتجلها أحياناً. وتعمد تقديمها على أنها فن خاص لمؤلف محدد، ووضع لها إطاراً روائياً وحبكة سردية، وإيقاعاً متواتراً. فأخرجها من العمومية والجماعية وأدخلها في فنّ الإنشاء وصناعة الأدب. ولم تعد فنّاً جماعياً (شفاهياً) ولكنها ظلت تحتفظ بمزايا الشفاهية ومظاهر الجماعية من خلال انتسابها إلى راوية وهمي وإلى أبطال خارقين وخياليين. غير أن وهمية الراوي وخوارق الأحداث لم تنف اسم المؤلف الفرد، أو المبدع المحدد، واصطبغت بصبغة إبداعية ذات تميز وتخصيص وتصنّع أو لنقل: وصناعة.

---

(3) أحمد بن علي القلقشندي: **صبح الأعشى** 124/14 ـ دار الكتب العلمية ـ بيروت 1987 م. وانظر أيضاً إبراهيم السعافين: **أصول المقامات** 14-23 ـ دار المناهل ـ بيروت 1987 م.

(4) انظر أمثلة وشواهد على ذلك في كتاب: عبد الرحمن ياغي: **رأي في المقامات** 18 ـ منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر ـ بيروت 1969 م.

تقوم وظيفة المقامة على فعل القيام والقوم (أن تقوم فتقول) فهي ـ إذن ـ تحمل سمات من العرض والتمثيل والأداء الصوتي. وهذا يعني أن المبدع (أو المنشيء) لا يقرأ ولكنه يقول. إنه لا يقرأ من نص مكتوب، ولكنه إذا ما قام وقال فإنه ينطلق من ذاكرة، إما عن حفظ أو عن ارتجال. فهي ـ لذا ـ فنّ يحمل بعض خصائص العرض المسرحي التمثيلي. ولذا فإنها تتجه إلى الإثارة والمفاجأة والمفارقة والسخرية مستخدمة لذلك أساليب اللغة وحيلها بالإيقاع والسرد.

يحدث ذلك في زمن أدبي عربي اشتهر وعرف بأنه زمن البلاغة والبديع. وهذا هو المزاج الثقافي للعصر. وهنا سوف نجد علاقة عضوية ما بين البديع كفنّ بلاغي مثير في تلك الفترة وما بين لقب الهمذاني في كونه بديع الزمان في زمان البديع.

هذه علاقة عضوية في أن يكون ملقباً بلقب بديع الزمان، ويكون عصره زمان البديع. مما يجعل الهمذاني علامة على عصره وعنواناً له وعليه، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فإن هذه العلاقة تقف وراء طبيعة تكوين المقامة في إبداعيتها وبديعيتها، سرداً وإيقاعاً.

لقد ابتكرها بديع الزمان، حيث جعلها جنساً أدبياً قائماً بذاته. ولذا فقد اختلف، أو لعله اختلف فابتكر. ومزية الاختلاف هذه لا تقف عند إبداعه لهذا الفن، ولكنها تتحرك معه داخل المقامات، حيث نجده يختلف عن نفسه ويقدم مقامة لا تشبه ما صار معهوداً عن هذا الفن. إنه يبتكر داخل الابتكار ويختلف من داخل الاختلاف. وهذه هي ميزة المقامة البشرية.

وأول ما نلحظه على هذه المقامة هو تراجع السجع فيها، حتى

لكأنها غير مسجوعة. لقد طغى السرد فيها على الإيقاع. ولعل هذه المقامة من ضمن المقامات المرتجلة، ولقد ذكر بعض مترجميه أنه كان يرتجل بعض مقاماته[5].

هذا سبب ـ إن صار ـ فإنه سبب خارجي، ولعل ما هو أهم من ذلك هو أن المقامة نفسها تنطوي على سلطان إبداعي مهيمن أنسى بديع الزمان نفسه وفنّه. وجعله يندمج مع النص اندماجاً يستسلم فيه المؤلف لإرادة النص وشروطه. وفي هذه المقامة ما يبرر قولنا هذا، كما سنقول في مدارج الدراسة.

ولئن كانت المقامات فنّاً من نوع خاص فإن هذه المقامة أكثر خصوصية وتميزاً عن سواها، ليس لأنها فقدت السجع ـ فحسب ـ ولكن لأنها أيضاً ذات اشكالات دلالية وفنية تفرض نفسها علينا مثلما فرضت نفسها على مبدعها من قبل فأنسته نفسه وأنسته أسجاعه، وأحلت الشرط الإبداعي محلّ العرض الفني.

3 ـ صوت النص:

1-3 في المقامة البشرية تطغى الوظيفة السردية وتحتل النص وفي مقابل ذلك يتراجع الإيقاع ويختفي السجع ـ أو يكاد ـ. وهذا اختلاف نوعي يميز هذه المقامة، حيث تصير (الأحدوثة) فيها هي جوهر النص.

وتأتي المقامة ظاهرياً مثل سائر المقامات البديعية، إذ تتحرك عبر

(5) وهناك من يرى أن جلّ مقاماته كان مرتجلاً. انظر خير الدين الزركلي: **الأعلام** 112/1 ـ بيروت 1969 م (نشر المؤلف).

ثلاثة محاور أولها محور الراوي الذي هو فاعل الحديث والقول: (حدثنا عيسى بن هشام قال). والثاني هو المبدع الذي يكتب هذه المحادثة أو يقوم فيها مقام الارتجال والسرد. والثالث هو البطل الذي يتكلم داخل النص ويفعل. ويتكون من ذلك ما سماه القلشقندي بالأحدوثة. وهذه الأحدوثة تقوم على حبكة متقنة يتحرك البطل في نسج خيوطها وصناعة أحداثها.

ومن أعراف المقامة أن تعتمد على البلاغة اللغوية وعلى أناقة الإنشاء لكي تظهر في مظهرها الفني المتوقع، ويكون تأثيرها من خلال هذه البلاغة، فهي في الأصل وجود بلاغي. وهذا ما يتوقعه العرف الأدبي في المقامة، مع وجود المحاور الثلاثة المذكورة.

غير أن المقامة البشرية خرجت عن عرف كان بمثابة الأصل لها، فكأنما هي نص منبتّ انفصل عن أصله وخالف عرفه. وفقدت المقامة بهذا أحد عناصرها الأساسية، وكشأن من فقد عنصراً مهماً فإنه يأخذ بتعويض هذا المفقود بشيء يسدّ النقص. وهذا ما أفضى بهذه المقامة إلى أن تتكىء على الأحدوثة وتركز عليها. فصار السرد ينمو من داخل النص نموّاً عضوياً يساند بعضه بعضاً، فينتج عن ذلك ويتسبب فيه. وتكوّن في النص علاقات داخلية عوضت عن الرنين الخارجي الذي اختفى مع اختفاء السجع، وركن النص إلى هدوء أشدّ بلاغة من صخب الإيقاع. فهو هدوء يشبه سكون البحر وما ينطوي عليه من أعماق وتوترات مضمرة.

وهذه هي أولى جماليات النص، حيث صار النقص سبباً لجمال يفوق الكمال المفقود.

3-2 الفعل الناقص:

تبدأ المقامة البشرية بهذه الجملة:

كان بشر بن عوانة صعلوكاً...

وهي جملة قالها عيسى بن هشام متحدثاً عن بشر. وهذه هي المرة الوحيدة التي يرد فيها هذا الفعل الناسخ (كان) مسنداً إلى غير الراوي. ففي المقامات السالفة يتحدث عيسى عن نفسه بأنه كان في البلد الفلاني أو كان يجتاز الموقع الفلاني[6].. إلخ. وهي في كافة المقامات حكر على الراوي وفعل يستند إليه، إلا في هذه المقامة. ولقد جاءت هنا على تركيب نحوي له دلالة عضوية في النص، بل إنها جملة تفسر النص كله وتكشف عن دلالاته، فكأنها جملة قدرية حسمت مصير البطل وقررت أحداث النص.

هي جملة تبدأ بفعل هو في دلالته **فعل ماض ناقص** وصفة (الناقص) هنا مهمة وأساسية. وهذا الفعل بهذا النقص التكويني فيه وقع على بشر بن عوانة العبدي ليجعله اسماً له في البداية فيرفعه ويقدمه، ثم بعد ذلك يجعله خبراً فيؤخره وينصبه.

وهذا بالتحديد ما جرى لبشر بن عوانة، حيث انتقلت الحركات الاعرابية (النحوية) إلى أفعال دلالية مصيرية.

وجاء بشر في النص كله منتصراً مرفوعاً وجاء اسماً مقدماً، ولكنه انتهى مهزوماً منصوباً ومؤخراً. تماماً كحاله داخل جملة البداية ولقد

(6) انظر **المقامات** رقم 45/44/40/5/2، محمد محيي الدين عبد الحميد. شرح مقامات الهمذاني.

صار الوضع النحوي قدراً مصيرياً له. ولذا فإن هذه الجملة لا تصوغ البطل صياغة نحوية فحسب، ولكنها أيضاً تصوغه دلالياً وترسم أحدوثته في النص.

وها هو بشر الصعلوك وقد أغار على ركب ولم يكتف بهذه الغارة ولكنه يخرج فائزاً بامرأة جميلة فيتزوجها، ويشهد بذلك يوماً لم ير مثله، ولكن فرحته هذه لا تكتمل إذ تحتال الجميلة عليه وتلقي في سمعه أبياتاً تستثير فيها غيرته وتوقد في نفسه حسرة وشوقاً إلى ما هي أجمل من الجميلة. فيطلّق هذه الجميلة طامعاً بابنة عمّه فاطمة، ولكن عمه يمنعه منها ويخطط لحيلة يتخلص بها منه كما تخلصت الجميلة من قبل، ويتركه يواجه موتاً محققاً أمام أسد مفترس وحيّة قاتلة، ولكنه ينتصر على عوائقه كلها ويعود مرفوعاً ومقدماً، وفي عزّ ارتفاعه يأتيه فتى أمرد فيحيله إلى اسم منصوب مؤخر ويسلب منه انتصاره وفخره وفرحته، وينتهي المنتصر مهزوماً وقد فقد الجميلة والأجمل، وفقد رغبته في الحياة حيث أقسم ألا يركب حِصاناً ولا يتزوج حَصاناً (بفتح الحاء).

هذه أحداث مجملة تفسر وتترجم الجملة النحوية التي افتتحت النص وحكمته بواسطة الفعل الناقص الناسخ، مما نسخ أفعال بشر وجعل اكتمالها نقصاً وغايتها نهاية.

3-3 الفعل الغائب:

بعد جملة الفاتحة تأتي جملة تلحق بالأولى وتؤسس لدلالة النص، ويبدأ النص بالحدوث من الجملة الثانية حيث يقول:

«فأغار على ركب فيهم امرأة جميلة فتزوج بها وقال ما رأيت كاليوم»، هذه جملة تعقب الأولى كنتيجة لها حيث أن الصعلكة قادت صاحبها إلى أفعال التصعلك وأهمها الإغارة.

والتساؤل الذي يتولد عن هذه الجملة هو حول هذه (المرأة الجميلة)، وعن موقعها في الجملة وفي النص. إذ كيف حضرت الجميلة هنا.. وهل كان بشر يعرف بوجودها قبل أن يهاجم الركب... أي هل كانت الإغارة من أجل هذه الجميلة أم أنه أغار أولاً ثم اكتشف وجود هذه الحسناء؟

وحينما ظهرت الجميلة هل يا تراه قد رفع سيفه عن رقاب جماعة الركب أم أنه أفناهم واستخلص الجميلة واستبقاها لنفسه؟

ثم كيف حصل الزواج؟ وهل كان الزواج صفقة سلام بينه وبين الركب فتركهم وتركوا له الجميلة؟

تقوم الجملة على فضاء دلالي عائم، ومن هذا الفضاء الدلالي تتغير حياة بشر بن عوانة من صعلوك حرّ طليق إلى عاشق متولّه. وصار الصعلوك مجنوناً.

لقد وقع في (الجنون) من حيث أراد الحياة. فهذه الجميلة تتسلح ضدّه بسلاح اللغة وتحاربه بنص داخل النص الأصل، فتقول قصيدة من داخل هذه المقامة، وتحرف بها وجهه باتجاه (فاطمة) الأجمل والأحلى. ويستولي سلطان الشعر على بشر فيطلق المرأة الجميلة، ويسعى نحو الأجمل، ولكنه يصاب بالجنون حسب ما يقول رجال الحيّ الذين طلبوا من عمّ بشر قائلين: كفّ عنا مجنونك. وذلك بعدما كثرت مضراته فيهم انتقاماً منه لحرمان عمه له من فاطمة.

ولم يجد العمّ من سلاح يكافح به مضرات هذا المجنون. ولو كان العمّ شاعراً لوجد السلاح في الشعر واستطاع التخلص من بشر مثلما تخلصت المرأة الجميلة. ولكنه حاول استنباط حيلة تقتل بشراً المجنون وتخلصهم منه، فأرسله في طريق الوحوش والثعابين. ونسي العمّ أن هذا الصعلوك شاعر. والشعر سلاح ماض أثبت النص أنه أمضى من السيف ومن الحيلة وأشد صلابة من الحصان.

وهذا بشر حينما قابل الأسد خارت قوى حصانه ولكن قريحته الشعرية اهتزت وتسامت، وأمدته بالسلاح المطلوب فخاطب الأسد بالشعر. وكما هي قاعدة النص فإن القصيدة تخلص صاحبها ويتخلص بشر من الأسد ومن الحية ويتجه مخاطباً فاطمة بقصيدة تجعل عمه يتراجع عن نواياه السيئة ويعترف له بكل شيء ويرده إليه.

انتصرت القصيدة بوصفها سلاحاً ماضياً ونصاً إنجازياً. جربتها المرأة الجميلة ففكت أسرها، وجربها بشر فسلم من وحوش الطريق.

وهنا تأتي جملته الفرحة: (ما رأيت كاليوم). وهو يوم المرأة الجميلة الذي آل إلى يوم المرأة الأجمل. إنه تحوّل دلالي سريع ومتوحش. فهذا اليوم الجميل يتغير من يوم زواج إلى يوم طلاق ومن يوم صعلكة إلى يوم عشق، ويتحول من يوم السيف والسبي والإغارة إلى يوم الشعر والخلاص من جهة ويوم الجنون من جهة أخرى.

ثم يتمدد هذا اليوم ويتطور ليصبح يوم مضرات ومعرات وحيل ومنايا، فيها قتل بشر فرسه ففقد أهم أدوات الصعلكة، وصارت هذه هي لحظة استقالته من مهنته الأصلية لتكتمل حلقات الجنون حوله، وتتحدد وظيفته في الحياة بالسعي وراء (فاطمة)، مهما كلفته شروط هذا المطلب.

هذا التحول المتوحش يجعلنا أمام شخص آخر مختلف هو شخص بشر المجنون الشاعر وقد كنا بدأنا مع بشر الصعلوك الفارس.

هذه فضاءات دلالية يضمرها النص حيث ترك لها فراغاً داخلياً تتحرك فيه وتتوالد في ظله.

4-3 خيانة النص:

رأينا أن المقامة البشرية تتأسس على سلطان النص، حيث جعلت الشعر هو الأمضى والأفتك والأبلغ، وصارت القصيدة بما أنها نص داخل النص تحقق لصاحبها المعجز وتنجز له الفعل، حتى لقد صارت القصيدة إحدى أبطال النص، بما أنها الصوت الفاعل والمنجز. وكل انتصار في المقامة لابد أن يرتبط بالقصيدة، وفي المقابل تكون الهزائم حينما تغيب القصيدة.

حدث هذا للمرأة الجميلة حيث خطفها بشر من جماعة الركب في غياب الشعر، ولما حضر الشعر تخلصت به المرأة من خاطفها كما أن عم بشر حرمه من فاطمة لأنه لم يتوسل إليها بالشعر، فلما حضرت القصيدة مات الأسد وماتت الحيّة ورقّ قلب العم وانفتح الطريق لبشر كي يسير نحو ابنة عمه فاطمة. ولكن بشراً ينسى ما تعلمه من سحر، وتعود إليه عقدة الفعل الناقص. وفي يوم ظفره وهو اليوم الذي قال له عمّه: ارجع لأزوجك ابنتي، يرجع ناسياً المهر الحقيقي لفاطمة وهو الشعر.

نسي الشعر لما رجع و (جعل بشر يملأ فمه فخراً). وكان حقه أن (يملأ فمه شعراً).

ملأ فمه فخراً

وهنا جاءت انتكاسة المنتصر، الذي تخلّى عن سلاحه وكأنه شمشون بعد أن قصّ شعره. لم يرجع بالشعر، ولكنه رجع بالفخر وبين الشعر والفخر مسافة هي المسافة ما بين الفوز والخسارة.

و (طلع عليه أمرد كشق القمر على فرسه مدججاً في سلاحه فقال ثكلتك أمك يا بشر! أإن قتلت دودة وبهيمة تملأ ما ضغيك فخراً..؟) ثم قام هذا الأمرد ووضع بشراً في حرج قاتل أمام عمّه حيث طلب منه تسليم هذا العم مقابل تأمين حياة بشر، فالتفت بشر بن عوانة إلى هذا الأمرد الطامة وسأله: (من أنت لا أم لك؟! قال الأمرد:

أنا اليوم الأسود والموت الأحمر)

ولم يجد بشر بدّاً عن المواجهة (فكرّ كل واحد منهما على صاحبه فلم يتمكن بشر منه وأمكن الغلام عشرون طعنة في كلية بشر، كلما مسّه شبا السنان حماه عن بدنه إبقاء عليه، ثم قال:

يا بشر كيف ترى؟ أليس لو أردت لأطعمتك أنياب الرمح..؟ ثم ألقى رمحه واستلّ سيفه فضرب بشراً عشرين ضربة بعرض السيف ولم يتمكن بشر من واحدة ثم قال الأمرد:

(يا بشر سلم عمّك واذهب في أمان).

هنا يستسلم بشر ويوافق على تسليم عمّه شريطة أن يكشف الفتى عن حقيقته. ولم يك هذا الأمرد (سوى ابن بشر من المرأة التي دلّته على ابنة عمه. وهنا يقول ابن عوانة بيتاً يختم به حكايته:

تــلــك الــعــصــا مــن الــعــصــيــة

هــل تــلــد الحيّــة إلا الحيّــة

ويحلف لا ركب حِصاناً ولا تزوج حَصاناً ثم زوج ابنة عمّه لابنه.

وينتهي بشر.

انتهى على يد ابنه.

ولقد مرّت نهايته على مراحل، ابتدأت من ذلك اليوم الذي انتصر فيه على الركب وتزوج بالجميلة، ذاك يوم لم ير بشر مثله (ما رأيت كاليوم).

وهو يوم أسطوري بدأ من مطلع الحكاية وامتد إلى آخرها، وهو يوم ليس له مثيل حقاً، فقد انتهى ليكون: (اليوم الأسود والموت الأحمر)، وهذا سواد وحمرة يخرجان من رحم البياض. وذاك أن الفتى الأمرد الذي يشبه القمر نصاعة وبياضاً (كشق القمر) يطلع على بشر ابن عوانة ليكون يوماً أسود وموتاً أحمر.

صار الأبيض أسود وأحمر وتحول يوم الجميلة الذي لم ير بشر مثله إلى ولد أمرد فيه كافة الألوان والأفعال فهو فتى جارح ولكن جراحه جراح من نوع مختلف، إنها لا تقتل الجسد، وإنما تقتل المعنى وتهشم الفم المملوء فخراً.

لقد ورد في الحكاية أن الأمرد قد تعمد الإبقاء على حياة بشر، ولم يرد قتله. ولو قارنّا ذلك بمقتل الأسد على يدي بشر حيث أعلن بشر عن هذا الموت وسماه موتاً حرّاً حيث قال مخاطباً الأسد:

فلا تجزع فقد لاقيت حرّاً
يحاذر أن يعاب فمتُّ حرّا

وهذا يجعل الموت في المنازلة موت شرف وحرية، ومن يمت منازلاً فقد مات حرّاً. وفي مقابل ذلك يكون من عاش بعد منازلة فقد عاش ذليلاً. وهذا هو ما حدث لبشر على يد الأمرد ابن المرأة الجميلة. لقد أراد لبشر أن يبقى وأن يظل ذليلاً مكسوراً وهل تلد الحيّة إلاّ الحية..!؟

5-3 المرأة النصوصية:

ينطوي النص على بطولة مضمرة، تتخفى وراء سطوره في حين تظهر بطولات سطحية. وسطح النص دائماً ذكورياً يحكمه ويتحكم فيه الرجل من بشر إلى عمه إلى ابنه الأمرد. وتحت ذلك تتستّر المرأة الجميلة. ويظهر العم وكأنه هو الذي رمى بشراً في طريق الأسد كي يموت، ولكن تضمينات النص تخفي فاعلاً آخر هو هذه المرأة الجميلة التي دلت بشراً على طريق ابنة عمه فاطمة، وهي طريق موت وهلاك، وهذه حيلة احتالتها المرأة لكي تقتل هذا الصعلوك الفتاك الذي أهلك جماعتها وسباها، وكانت تخطط للثأر منه.

ولما اكتشفت أنه لم يمت أرسلت إليه الأمرد ليكون له يوماً أسود وموتاً أحمر وليذيقه الهوان على يد الحيّة سليل الحيّة وليمنعه من أعزّ ما يمكن أن يمتلك يمنعه من الحصان والحصان (بكسر الحاء أولاً ثم بفتحها). وجاء هذا الصعلوك وكأنه فارس بلا فرس ففقد فروسيته بذلك. وجاء رجلاً بلا خليلة ففقد ذكورته بذلك، وانتهت الفحولة بالخصي.

وكانت المبارزة الحقيقية في النص هي المبارزة الخفية التي دارت بين المرأة الجميلة وبشر. وكانت أسلحة المرأة هي العصا (العصا من العصيّة) والحيّة (هل تلد الحيّة إلا الحية). وهما رمزان عن القصيدة بما إنها العصا التي تلقف سحر الساحر، وعن الأمرد المتلوّن ما بين بياض كشق القمر وسواد هو اليوم الأسود وحمرة هي الموت الأحمر، فهو الحيّة التي سعت نحو هذا الممتلىء فخراً فمزقت جلده وألغت معانيه.

وما بين الشعر بوصفه عصا والأمرد بوصفه حيّة سقط بشر ضحية لمبارزة لم يك أهلاً لها مع تلك الجميلة المسببية.

4 ـ الحيّة تلد الحيّة/النص يلد النص:

من داخل المقامة البشرية يتوالد نص آخر له علاقاته العضوية بالمقامة، مثلما أن له أسباب الاستقلال والتحرر من النص/ الأم. ذلك هو قصيدة بشر عن الأسد. وهي حيّة تخرج من جوف حيّة وكلمة حيّة هنا تحيل إلى مصدر الحياة والحيوية، كما تشير إلى شجرة نسب وتناسب نصوصية، تجعل الحيّ يخرج من الحيّ. ويكون الابن فتى أمرد كشق القمر ـ إن شاء ـ ويكون يوماً أسود أو موتاً أحمر، إن أراد ذلك.

وهذا هو شأن قصيدة بشر عن الأسد فهي فتى أمرد خرج من رحم هذه المقامة ومعه رمح وسيف، واجه به أباه فمزق جلده وحطم معناه.

ولهذه القصيدة حكاية وتاريخ، مما يجعلها نصاً إشكالياً ويجعلها حيّة تخرج من حيّة، كما يجعلها ابناً يخرج من أب. ولسوف نقف عند هذه الشجرة العائلية لهذا النص، ولكن نبدأ أولاً بالتعرف على

النص وعلى قائله، ونعرج بعد ذلك على أمه التي أخرجته من رحمها، ثم على أبيه الذي يطرز سلسلة نسبه.

1-4 حكاية النص:

يتوجه النص بخطاب مباشر إلى فاطمة يحكي لها قصة ملاقاة بشر بن عوانة للأسد حيث زار الليث ليثاً مثله، ولاقى الهزبر الأغلب هزبراً. وحينما تقابل الوجه مع الوجه خارت قوى حصان بشر مما جعل بشراً يعقر حصانه ويترجل بمفرده واقفاً بقدميه على الأرض، ويتوجه بشر إلى الأسد بقلب مثل قلب الليث لا يخشى المصاولة ولا يخاف الذعر. هنا نحن على مشهد يتقابل فيه كائنان حيان يتماثلان قوة وشجاعة، ويتماثلان في وجود غرض واحد يدفع كل واحد منهما إلى المواجهة، فالأسد يطلب طعاماً لأشباله ورأى بشر بن عوانة وليمة جاهزة، أما بشر فإنه يطلب مهراً لابنة عمه، ولا سبيل لهذا المهر إلا هذه السبيل. وهذه أسباب مادية ونفسية تكفي لدفع الشجاع وتحميسه للقاء. ولكن الشاعر لا يبادر إلى المقاتلة ويختار محاورة الأسد أولاً فيعرض عليه عرضاً فيه حقن للدماء، فيقول له:

نصحتك فالتمس يا ليث غير
طعاماً إن لحمي كان مرّاً

ولكن الأسد لا يلقي بالاً لهذه النصيحة، مما يجعل الواقعة تقع، فمشى كل واحد منهما باتجاه صاحبه، وسل بشر سيفه المهند (فقدّ له من الأضلاع عشراً)، فخرّ الأسد مجندلاً بدمه، وهنا يتوجه بشر مخاطباً الليث فيقول:

وقلت له: يعزّ عليّ أني
قتلت مناسبي جلداً وفخرا
ولكن رمتَ شيئاً لم يرمه
سواك فلم أطق يا ليث صبرا
تحاول أن تعلمني فرارا
لعمر أبيك قد حاولتَ نكرا
فلا تجزع فقد لاقيت حرّا
يحاذر أن يعاب فمتُّ حرّا
فإن تك قد قتلت فليس عارا
فقد لاقيت ذا طرفين حرّا

هذه قصيدة من أربعة وعشرين بيتاً، ويقولها بشر بن عوانة العبدي، فمن هو هذا الشاعر...؟

إنه بطل المقامة البشرية..! هذا ما تقوله أسطر هذه المقامة ولكن تاريخ الأدب لا يقنع بجواب هادىء كهذا الجواب.

ولعل هذا هو أول إنجازات هذه المقامة المتميزة، حيث ظلت المقامة تتمخض عن إشكالات أدبية وعن أسئلة لا يشبعها الجواب السريع.

ولقد صار بشر بن عوانة العبدي اسماً إشكالياً في تراثنا، فهو لا يقف عند حدود المقامة البشرية، ولكنه يتجاوزها إلى كتب التاريخ، وحينما تبحث في كتب الرجال عن ترجمة لبشر بن عوانة بما إنه اسم يصحب قصيدة ويتصدر وجه النص، فإنك لن تعدم رجلاً يضعه ضمن قائمة المؤلفين والأعلام. وهذا كتاب خير الدين الزركلي يضع

بشر بن عوانة في موضعه الأبجدي الصحيح في كتابه (الأعلام)[7] أي أنه يضعه مع أشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين ـ كما هو اسم الكتاب وعنوانه.

إن بشر بن عوانة لا يملك قصيدة متميزة فحسب، ولكنه ـ أيضاً ـ يحتلّ موقعاً خاصاً في أبجدية التاريخ والسير، غير أن هذه الأبجدية تختلف عن سائر الأبجديات، فالزركلي الذي اعتاد أن يضع تاريخ ميلاد المؤلف وبجانبه تاريخ وفاته لا يفعل ذلك مع بشر بن عوانة. إنه يتركه بلا تاريخ وبلا ميلاد وبلا وفاة. وهكذا يخرج بشر بن عوانة من التواريخ. وبما إنه لم يولد فإنه لم يمت أيضاً، أو لنقل إنه لا يموت لأنه لم يولد. ولقد رأينا أن المقامة في كافة أحداثها لم توقع الموت على بشر. ولقد مرّ الموت في المقامة كثيراً وتعرض له ركب المرأة الجميلة مثلما ذاقه قوم فاطمة الذين (كثرت مضرات بشر فيهم واتصلت معراته إليهم). ومات الأسد (داذا) وماتت الحية (شجاع)، ولكن بشراً لم يمت، وانتهى النص من دون موت بشر.

إنه شخصية فريدة، شخصية لها قصيدة، ولكن ليست لها حياة. إنها شخصية لغوية لها وجود نصوصي، وهو وجود ابتكاري.

إنه لغة تتكلم وتبارز وتحب وتكره وتنتصر كثيراً وتنهزم مرة ـ ولكنها لم تمت ـ لقد أثخنتها سهام الهزيمة ومزقت جلدها، ولكن بشراً ذا الجلد الممزق لم يمت. وظل يطرز المقامة الحادية والخمسين في مقامات الهمذاني باسمه حيث صارت المقامة البشرية وبتحركاته الدرامية التي أشعلت جوّ هذه المقامة بالصراع والحبّ والمقاتلة والشعر.

---

(7) خير الدين الزركلي: **الأعلام** 27/2.

بشر بن عوانة العبدي.

هذا هو اسمه، أما وظيفته فهو صعلوك.

وها قد صرنا أمام رجل له اسم وله نسب وله مهنة، ولسوف ـ إذن ـ يكون له تاريخ من خلال هذا الاسم والنسب وهذه المهنة.

ثم إنه رجل قال قصيدة.

وهذا سرّ الإشكال وفتنة السؤال..!

لو أن بشر بن عوانة كان مجرد بطل في نص سردي لمرّ اسمه مروراً سهلاً في الذاكرة الأدبية العربية. ولكنه رجل قال قصيدة وهي قصيدة ليست عادية، إنها قصيدة تتداخل مع نصين لشاعرين فحلين، هما البحتري والمتنبي.

هنا تحدث مبارزة ثقافية في مواجهة مع الذاكرة الأدبية العربية، وهي ذاكرة تحفظ للشعر موقعاً خاصاً جداً وعزيزاً. وكل قصيدة لا بد أن يقف وراءها شاعر. لا سيما تلك القصائد الثمينة التي تتطلب فحلاً من الفحول.

هذا قانون ثقافي عربي: القصيدة للشاعر. وما دام هناك اسم يتوّج قصيدة فهذا معناه أن الشاعر موجود وليس مختلقاً. هذا هو قانون الذاكرة العربية. ومن هنا راح تاريخنا الأدبي يدعي شرف انتماء بشر بن عوانة العبدي إليه. وجاء ابن الأثير وجعل بشراً شاعراً له وجود في التاريخ وجعله سابقاً على البحتري[8]. وجعل البحتري مقلداً

(8) ورد في كتاب المثل السّائر لابن الأثير ما يفيد أنّ المؤلف يرى أن بشراً شاعر حقيقي له وجود تاريخي وأنه سابق على البحتري وأن البحتري قد حاكاه في قصيدته عن الأسد. انظر: المثل السائر 284/3 تعليق أحمد الحوفي وبدوي طبانة ـ دار النهضة القاهرة د.ت.

يحاكي قصيدة بشر عن الأسد ولا يبلغ مستواها.

وبهذا دخل بشر الوجود، ودخل في تواريخ الحياة والموت وصار شاعراً قديماً. وفي هذه الحالة يكون بديع الزمان الهمذاني قد أنشأ المقامة وكأنها ثوب أو فستان يصنعه البديع ليناسب هذا الجسد، وستكون القصيدة بمثابة الجسد العاري الذي اكتشف البديع عريه فأخذ مقاساته وتفكر في احتياجاته المادية والمعنوية ففصل له ثوباً يليق به ويلائمه.

ولا شك أن العلاقة بين المقامة والقصيدة هي علاقة ما بين اللباس والجسد. وهذا هو موضوع فقرتنا التالية:

2-4 الثوب والجسد/الرحم والجنين:

هل وضعت المقامة من أجل القصيدة..؟

أي: هل وجدت البنت (أو الفتى الأمرد) قبل الأم..؟ وهل وجد الجنين قبل الرحم..؟

إن الناظر في القصيدة ليجد أنه أمام نص غير عادي. فهذه القصيدة نص سردي يقوم على حبكة كاملة التكوين. ومن هنا فإنها قابلة للاستقلال بنفسها والاتكاء على ذاتها. وهذا ما جعل ابن الأثير يعزلها عن النص/الأم ويحيلها إلى زمن يسبق عصر المقامة بأكثر من مائة سنة، مما يجعل البنت أكبر من أمها بمائة عام. وهذا افتراض يحول القصيدة إلى بعد أسطوري، مثلما يحولها إلى سؤال دائم. ويتحول شاعرها أيضاً إلى أسطورية مماثلة وإلى قلق معرفي محتكم. وهنا يكون

بشر ومعه قصيدته (إشارة حرة)[9] تتولد منها الدّلالات والأسئلة، وتغازلها التواريخ والسير ولكنها لا تلصق بها. إنه موجود في النص يقينا. وليس موجوداً في التاريخ ظناً وافتراضاً. وقصيدته خرجت من رحم النص، حسب ما تظهره دواعي النص، وهي سابقة على المقامة ـ كما يفترض قانون الذاكرة الثقافية. أما بشر بن عوانة فهو من اختراع بديع الزمان الهمذاني ومن بنات أفكاره ـ كما تقتضيه شروط القراءة، وهو شاعر سابق على بديع الزمان وعصره، كما تقتضيه دواعي وجود اسم بإزاء قصيدة.

هذه قصيدة جليلة مما يقتضي وجود فحل وراءها وليس للفحل أن يكون وهماً وخيالاً. ومن شرط الفحل أن يكون حقيقة وواقعاً.

نحن هنا أمام موقف طريف جداً، فهذه هي أول مرة يحدث المدلول قبل الدال، ويتولى المدلول انتاج الدال. والتصور الذهني ينتج وجوداً عينياً. لقد أفرزت القصيدة شاعرها وولدت البنت أمها وأنتج الجنين رحمه.

صار الأثر وجاء بعده المؤثر (الفاعل) وإن جاء بشر في مطلع المقامة بوصفه اسماً وخبراً لفعل ناقص، فقد جاء بعد النص ليكون ذا ميلاد وممات، وقد كان في المقامة بلا مولد وبلا موت.

وسواء كانت القصيدة سابقة على المقامة أم كانت ناتجة عنها فإنها في الحالتين معاً هي مركز النص وسببه، وهي الجسد الذي صمم بديع الزمان له ثوباً يليق به.

(9) عن مفهوم الإشارة الحرة، انظر عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص 94 ـ دار سعاد الصباح ـ القاهرة الكويت 1993 م.

ولننظر في النص مرة أخرى.

لقد زجت المقامة باسم بشر منذ مطلعها وجعلته صعلوكاً يغزو. ولو توقف الأمر عند ذلك لمات النص قبل ميلاده، إذ إن من شأن الصعلوك أي صعلوك أن يغزو ويقطع الطريق. ولكن صعلوكنا هذا يتورط ورطة تدخله في تاريخ مختلف تتغير معه حياته حيث يقع أسيراً لمأسورته، وتطوقه حبال المرأة الجميلة التي تضعه في حبكة محكمة وتطلقه في النص ليواجه الهلاك في سبيل امرأة أخرى مجهولة لا يعرف عنها في النص كله سوى أنها ابنة عمه فاطمة. وظلت فاطمة هذه غائبة ولم تحضر في النص قط، أي أن بشراً انطلق وراء غياب كامل وفراغ متمدد، واستمر هذا الفراغ إلى نهاية النص الذي انتهى بلا فاطمة، ولا حِصان ولا حَصان. وكان النص منذ يوم بشر مع المرأة الجميلة عامراً بالأحداث والتفاعلات مع الركب ومع المرأة ومع عمه وجماعة العم ومع جنون بشر ثم مع حيلة العم ضدّ بشر. وهذه أحداث صارت لصهر النص وإنضاجه من أجل القصيدة.

فجاءت القصيدة وكأنها الجنين ينحدر من رحم أمه بعد مخاض عسير.

وتوالت أبيات القصيدة في أربعة وعشرين بيتاً، فيها أحداث وحوار وموت وقتل، وتلتها قصيدة صغيرة نظف بعدها الرحم وهدأت تفاعلات النص، وهدأ بشر بعد أن حلف يمينه الذي ختم المقامة بما يشبه خصي الفحل.

هذا وصف يبيّن حال المقامة قبل نص الأسد وبعده، حيث نرى المقامة تتصاعد حدثياً وسردياً إلى أن تصل إلى القصيدة، ثم تهبط

بعد ذلك وتسارع في إعلان نهاية بشر وسقوط نجمه. وهذا معناه أن القصيدة هي غاية النص ونتيجة المقامة.

وهي ـ إذن ـ الجسد. والمقامة ثوب يجلل هذا الجسد.

5 ـ النص الأمرد والأب المنسوخ:

قلنا إن قصيدة بشر عن الأسد ليست سوى فتى أمرد تحول من بياض القمر إلى يوم أسود وموت أحمر بيده رمح وسيف واجه به أباه فمزق جلده وحطم معناه.

هذه صفات تنطبق على علاقة نص بشر مع نص البحتري عن الأسد.

وسواء قال ابن الأثير بأسبقية تاريخية لبشر على البحتري، أم صار الأمر على نقيض ذلك، فإن قصيدة بشر سابقة على قصيدة البحتري إن لم يكن في التاريخ ففي مجد الإبداع وغلبة التميز والإجادة.

وكما فعل الأمرد بأبيه بشر فقد فعلت قصيدة بشر بأبيها البحتري، لقد أمكنها منه عشرون طعنة رمح، وعشرون ضربة سيف، وكل ميزة في نص بشر تقابلها ثغرة في نص البحتري.

وتبدو العلاقة بين النصين شبيهة بالعلاقة ما بين بشر والفتى الأمرد (ابنه). وهي علاقة تتأسس في أن القصيدة الأفضل هي تلك التي تعالج ثغرات الأخرى.

ولا شك أن قصيدة البحتري قامت على دلالة مضطربة، وتأسست

على مبدأ الظلم والعدوان، حيث اعتدى الممدوح على الليث. وهذه دلالة أحدثت ثغرة في النص نتج عنها تصدع القصيدة وتهشّمها من وسطها ـ ولقد أوضحنا ذلك في الفصل الرابع ـ.

وجاءت قصيدة بشر مبنية على دلالة عضوية، أخذت بمبدأ (العدالة والحرية) كأساس شعري وسردي. فالشاعر فيها يتنازل عن صهوة حصانه ويترجل واقفاً على الأرض قبل أن ينازل الأسد. وبذا يتساويان موقفاً ومقاماً.

وقبل ذلك جاء الأسد في النص بوصفه كائناً له قيمة ذاتية، فهو (داذا)، أي أنه يملك اسماً يخصّه، مما يجعله معرفة ويرتفع به عن عالم النكرات. وهو أسد له غرض نبيل في المواجهة. إنه يطلب قوتاً لأشباله. وهذا سبب شريف يدفع إلى المصاولة. كما أن لبشر غرضاً نبيلاً مماثلاً حيث إنه يبحث عن مهر لابنة عمه.

ويتعامل بشر مع الأسد بوصفه كائناً واعياً يفهم ويدرك فينصحه أولاً بالبحث عن صيد آخر. وينذره بأنه شجاع يملك قلباً مثل قلبه.

هذه درجات من التساوي والتكافؤ بين داذا وبشر. ومن هنا فقد اتّحدا في صفة واحدة وصارا (أسدين):

مشى ومشيت من أسدين راما
مراما كان إذ طلباه وعرا

إنهما يتحدان هنا بالصفة (أسدين) وبالأفعال:

مشى ومشيت/راما/طلباه. وكلاهما يطلبان مطلباً وعراً.

وهذه حالة من التساوي لا ترقى إليها صفة (الضرغامين) عند

البحتري في قوله: (فلم أر ضرغامين أصدق منكما)[10]، إذ إن النص هناك لا يدعم هذه الصفة ولا يوحد الدلالة حولها ولا يبنيها باتجاهها.

وعند البحتري جاء الممدوح دائماً في موضع الابتداء والرفع وموضع الفاعل، ويكون الليث في حالات المنصوب والمفعول به والمتعدي عليه. وفي ذلك قال البحتري:

هزبر مشى يبغي هزبراً وأغلب
من القوم يغشى ـ باسل الوجه ـ أغلبا

فالممدوح هو المرفوع وهو الذي (يبغي) مما يجعله باغياً ومعتدياً. ولن يتساوى الممدوح مع الليث بأن يكونا ضرغامين لأن أسباب التساوي ليست موجودة في النص.

وهذه ثغرة ارتفع نص بشر من فوقها وأحدث في قصيدته جوّاً دلالياً من المساواة والعدالة والإنصاف وجعل للأحداث أسباباً، وجعل الأطراف تتساوى في أغراضها وفي صفاتها. وحينما منح الليث اسماً فإنه يمنحه قيمة معنوية من خلال هذا الاسم ومن خلال محاورته ودخوله في خطاب مباشر مع الليث يذكر له أسباب المواجهة، ويواسيه بعد موته بأنه قد مات حرّاً لأنه قد قابل رجلاً حراً ـ ولأنه مات في سبيل البحث عن قوت لأشباله، ولذا فإن داذا قد مات شهيدا ـ مثلما إنه قد مات حراً ـ وكان موته شريفاً ونبيلاً بسبب نبل غرضه من المقاتلة، وبسبب أن قاتله فارس لديه من الأسباب والأخلاق مثلما لدى (داذا).

هذه عدالة يؤسسها النص ويتأسس عليها مما جعل أسد بشر بن

---

(10) انظر تفصيل ذلك في الفصل الخامس من هذا الكتاب.

عوانة أكثر شاعرية ونصوصية من ليث البحتري.

وتكتمل القيمة المعنوية للأسد بأن يكتب بشر قصيدته بدم داذا الذي مات حرّاً. إنه دم حر ونبيل وشريف ولذا فقد صار مداداً للشعر ومادة لحياة هذا الشعر وبقائه. وخرج الدم من عروق داذا ليقرّ في سطور القصيدة ويطرز النص بلونه وصبغته.

انتهى الدم من جسد داذا ليبدأ في جسد القصيدة وكتب بشر (بدم الأسد) على قميصه إلى ابنة عمه:

أفاطم لو شهدت ببطن خبت
وقد لاقى الهزبر أخاك بشرا

وتجيئنا القصيدة على قميص بشر مكتوبة بدم الأسد ليستمر هذا التساوي والتوحد ما بين بشر وداذا عبر الدم والقميص، ويتحرك جسد بشر من داخلهما يحمل النص وينشره، لأنه نص كريم بدم حرّ.

هذا شرف نصوصي يجعل قصيدة بشر تسمو على نص البحتري.

ولئن كنا قد وقفنا على التداخل بين المتنبي والبحتري ورأينا وجوه ذلك ونتائجه ـ في الفصل السابق ـ فإننا هنا أمام مستوى من التداخل يفوق ذلك التداخل، فنحن نشهد نصين يتشاكلان ظاهرياً، ويختلفان اختلافاً جذرياً في حقيقتهما. وهذا التشابه يبدأ من المعجم الشعري بين القصيدتين مثل تردد كلمات: ليث/ هزبر/ أغلب/مخلب /ناب. وهي مفردات تكررت وترددت عند البحتري وفي قصيدة بشر بن عوانة.

وقد يحسن أن نورد أمثلة على هذه المشاكلة منها:

يقول البحتري[11]:

هزبر مشى يبغي هزبرا وأغلب
من القوم يغشى ـ باسل الوجه ـ أغلبا

ويقول بشر:

إذا لرأيت ليثاً زار ليثا
هزبرا أغلبا لاقى هزبرا

ويقول البحتري:

غداة لقيت الليث والليث مخدر
يحدد نابا للقاء ومخلبا

ويقول بشر:

يدل بمخلب وبحدّ ناب
وباللحظات تحسبهن جمرا

ونرى البحتري قد جعل ممدوحه مع الأسد في (ضرغامين) فيقول:

فلم أر ضرغامين أصدق منكما

وكذا بشر يضع نفسه مع داذا في (أسدين) فيقول:

مشى ومشيت من أسدين راما...

ويستمر التشاكل بين النصين ولكنه تشاكل سطحي يستعير المفردات والاستعارات، ولكنه يتجنّب الثغرات.

يقف نص البحتري بوصفه النص البسيط بإزاء النص المعقد لبشر.

(11) **ديوان البحتري** 1/199-202 تحقيق حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة 1977 م.

ونص البحتري يأتي لإثبات شجاعة الممدوح ويستخدم الأسد كأداة وكوسيلة للبرهنة على هذه الشجاعة. فالأسد في القصيدة عنصر هامشي حضر ومات لغير ما سبب. وكان الأسد عند البحتري مجرد وحش مترف مخدر، والرجل ليس سوى ممدوح شجاع احتاج الشاعر أن يبلغنا بشجاعته، فهو يقتل الأسد لكي يعرفنا على إقدامه وشجاعته. ولقد جاءت هذه المعركة في وسط قصيدة تقليدية مطلعها الغزل ونهايتها المديح وغايتها التكسب.

أما نص بشر فقد انطوى على شخصية سردية لها وجود معنوي ودلالة وظيفية في النص. وجاء الليث عند بشر بوصفه شخصية ذات نبل وكرم وحرية، حتى إن دماءه صارت للشعر ومداداً له.

إن حرية داذا وكرامة دمائه لا تجد مقابلها عند أسد البحتري سوى بهيمية حيوانية مهدرة. ولذا تفكك نص البحتري من داخله حيث وقع في اضطراب دلالي أحس به الشاعر وحاول أن يعالجه، فوقع في تناقض سلبي أسقط النص وفضح عيبه ـ كما رأينا من قبل في الفصل الرابع ـ.

هنا نكون على مشهد من نصين يدل التشابه بينهما على حضور واع لأحدهما أمام الآخر، وهو وعي لا يشترك فيه نص المتنبي عن الأسد مع نص بشر بن عوانة، إذ ليس هناك تشابه ظاهر بينهما مثل ما هو بين بشر والبحتري. وهذا يحصر المعركة بين مقامة بديع الزمان ونص البحتري. وهذان نصان يتشابهان، وكقاعدة نصوصية لا بدّ للمتشابهين من أن يقضي ـ ويلغي ـ أحدهما الآخر مثلما فعل الأمرد مع أبيه، ومثلما فعل أحد الأسدين أو الضرغامين ضد الأسد الآخر

والضرغام الآخر. وقاعدة النص في هذه الحالة أن يغلب الابن أباه وينسخه. وعلى هذا فإن نص بشر بن عوانة ينسخ نص البحتري ويلغيه، حيث يكشف عيوبه ويفضح سطحيته ويفكك دلالته ولا عضوية قصيدته. وما دام النص يفضي إلى انتصار أحدهما فإن المنتصرِ هو الابن بالضرورة.

إن القوة يتولد عنها قوة أقوى منها، ولقد جاء اللاحق (الابن) أقوى من السابق (الأب). فنسخه وألغاه. وهذا خطاب يتجه في مصلحة النمو والإبداع في مواجهة التقليد والدونية. وجاء الشبيه المختلف ليعزز فكرة الإضافة والنمو ويؤكد أن الاختلاف أساس التميز والتجاوز.

هنا نقول إن نص بشر قد نسخ نص البحتري حيث كشف عن ثغراته ففضحها من جهة وتجنبها من جهة أخرى، وكأنما صار نص بشر على درجة من الاكتمال الإبداعي. فهل هو كذلك فعلاً..؟ هل هو نص كامل خال من الثغرات..؟

لقد كشفنا من قبل أن المقامة تقوم على جذر دلالي مسيطر وهو أنها قد تأسست منذ مطلعها على الفعل الناقص. ولذا فإنها كلما اكتملت أو شارفت على الاكتمال جاءها فعل النقص فاخترق اكتمالها وسفك دلالتها ليدخلها في مأزق دلالي يزيد من تأزمها وتشابكها. وهذا ما سنقف عليه في المبحث التالي.

6 ـ الحرية الناقصة/الناسخ المنسوخ:

إن كان نص بشر عن الأسد هو الابن الذي نسخ أباه البحتري..

أفلا يعني ذلك أن الناسخ نفسه يكون عرضة للنسخ أيضاً..؟ إن هذا هو عين ما حدث ـ ويحدث ـ في المقامة البشرية حيث إن إزاحة البحتري لم تمنح النص ملكية مطلقة على المعنى بل ظل النص الناسخ عرضة لمأزق دلالي لا يجامل ولا يستر.

ولقد قلنا إن ميزة نص بشر على البحتري هو في انطوائه على دلالات عضوية ذات بناء سببي/ سردي عادل. تساوت فيه الشخوص في قيمها الأخلاقية والدلالية، وسمت الدلالات بكونها دلالات وظيفة غير عبثية، وفي تلاحمها البنيوي في مقابل تفكك دلالات البحتري وعبثيتها وتناقضها.

وكان مفهوم العدالة أساساً دلالياً حيوياً في نص بشر. ومع العدالة جاءت (الحرية).

والنص يقوم على شرط الحرية مثلما إنه قد قام على مبدأ العدالة وجاءت الحرية حينما توجه الشاعر إلى الأسد قائلاً له بعد أن مات وتضرج بدمه:

فلا تجزع فقد لاقيت حرّاً
يحاذر أن يعاب فمت حرّا
فإن تك قد قتلت فليس عارا
فقد لاقيت ذا طرفين حرّا

تتردد صفة الحرية في هذه الأبيات لتكسو الطرفين وتعمهما في الحياة وفي الممات.

ولا ريب أن الحرية قيمة معنوية ونصوصية يرتقي بها النص ويتكامل مثلما ارتقى بصفة العدالة. غير أن المقامة كما نعرف تقوم

منذ بدايتها على عقدة (الفعل الناقص).

وهي عقدة لا تفارق النص، مما يجعلها قيمة دلالية أساسية ولذا فإن الحرية هنا تأتي ناقصة وقاصرة.

فالأسد يموت حرّاً، وقد كان من حقه أن يعيش حرّاً، كما أن الأسد حرّ من طرف واحد. أما بشر فهو حرّ من طرفين. وهذا يثير على النص سؤالاً عن دلالة الحرية الناقصة.

لقد جاءت حرية الأسد مقرونة بموته، وحرية بشر جاءت مضاعفة من طرفين ومقترنة بحياته وبقائه وانتصاره. وهذا مأزق يقع فيه النص أولاً ثم يتطور هذا المأزق ليشمل المقامة ويؤثر على مصير البطل. وهو مصير تأزم في النهاية وصار المنتصر فيه مهزوماً والغالب مغلوباً. فكيف حدث هذا..؟

لقد منح بشر نفسه ضعف ما أعطى للأسد. وبذا صار من المطففين، الذين يكيلون لأنفسهم فيستوفون، وإذا كالوا لغيرهم ينقصونهم المكيال. وهذا فعل يناقض مبدأ العدالة. ولذا فإن الشاعر يقترف خطيئة نصوصية، وهي خطيئة تقتضي عدالة النص معاقبة الشاعر عليها.

وهنا يأتي تساؤل يفرض نفسه على متلقي القصيدة، وهو: هل مات الأسد فعلاً..؟

إذا كان الأسد قد تضرج بدمائه وخاطبه بشر معلناً وكاشفاً له أنه قد آل إلى مصير حر، فهذا معناه أن الأسد قد تحول إلى (إشارة حرّة)، من خلال هذه الحرية، حرية الموت أو الموت الحرّ. وهو الموت اللاموت.

لقد صار داذا طليقاً غير مقيد أي أنه دال مطلق، من هنا تكرر هذا الدال على هيئة فتى أمرد (الحية ابنة الحية) أو (الأسد ابن الحية). وجاء هذا الأمرد ليواجه الشاعر. هذا الشاعر صاحب الحرية المزدوجة (ذا طرفين حراً) وهي صفة طغيان وزيادة جعلته يملأ فمه فخراً. فهو ذو طرفين حراً، وهو الذي لا يغلبه حيوان ولا إنسان.

جاء الأمرد من حيث لا يعلم بشر ولا يحتسب. إنه ناتج دلالي للفعل الناقص. وهو فعل لا يبرز ولا يظهر إلا في حالة الاكتمال الظاهري.

يأتي الأمرد ممثلاً للألوان الثلاثة فهو مثل شق القمر (أبيض) وهو يوم أسود وهو موت أحمر، جاء ليمثل المرأة الجميلة، فهو الحية ابن الحية، وجاء ليعبر عن داذا الحر مثلما أنه يمثل الحية شجاع التي ماتت على يد بشر مذ كان الأمرد حية تتلون بكل الألوان من أبيض وأسود وأحمر.

إنه الأمرد، وكونه أمرد يجعل وجهه قابلاً لتمثيل المرأة وتمثيل الذكر، ولذا فهو حية وهو ابن ذكر. فهو كل الكائنات الواردة في النص، وهي كائنات جاءت في البدء مهزومة ما بين مسلوب ومقتول، وانتهت بأن اقتصت من الشاعر، وأنهت مجده بأن أخرجته من النص مهزوماً وقد كان البطل الذي لا يهزمه هازم.

انتصر بشر في النصوص الشعرية وانهزم في النص النثري، فكأن الشعر بوصفه نظاماً مكتمل البناء ومنضبط الإيقاع يمنح بشراً وجوداً نظامياً يفضي به إلى انتصار على الأسد وعلى الحية. وحينما خرج من الشعر إلى النثر تعرّى من غطاء هذا النظام الصارم فانتثر في نهاية

المقامة وسال منه الدم برماح الأمرد. وإن كان الشعر يمثل الإدعاء والزعم وتمجيد الذات فإن النثر ـ هنا ـ يمثل الحقيقة النصوصية التي تقضي بشرط الدلالة، وإنصاف شخوص المقامة، والذي مات حرّاً واجه الذي عاش، لأن حرية الأخير لم تعدل ولم تنصف حيث أعطت لنفسها مجداً مضاعفاً واحتكرت حق الحياة وحق الانتصار وجعلت من هذا فخراً يملأ الفم، فجاء ذاك الأمرد الذي لم يتدرع بالاكتمال بعد وكسر هامة هذا الكامل المزعوم.

هنا صار الرجل الناقص (الأمرد) أقوى من الرجل الكامل. وظل سلطان الفعل الناقص هو الأبلغ والأفعل في هذه المقامة. ولم يستطع الناسخ أن يقاوم عوامل النسخ المنعكسة عليه.

وما دام النص قرّر أن الأسد قد مات حرّاً، فهذا يقتضي ويستجلب الدلالة المناقضة وهي أن الذي عاش ليس حراً. أما كونه (ذا طرفين حراً) فهذا ادعاء يملأ الفم فخراً فحسب.

والدلالة النقيض هذه هي ما حدث فعلاً حين تمخضت حياة بشر عن نهاية رجل محروم مكلوم. وكأن الذي سلم وعاش هو الذي خسر، والذي مات هو من انتهى به المطاف إلى الانتصار. فالموت الحرّ أوجب المعاش المرهون.

7 ـ أسطورية المقامة/أوديب منقحاً:

يستطيع القارىء أن يفرغ حسّياً من قراءة المقامة البشرية، لكنه سيظل مشغول البال معها، وإن فرغ منها فهي لن تفرغ منه. وستظل تلاحقه وتحاصره ولن يغيب عن هذا البال قصة ذلك الشاب الذي قتل

أباه وتزوج بأمه، فأحل بمدينته وباء الطاعون جزاء إثمه هذا.

تلك هي حكاية أوديب التي تنطوي على صراع ما بين الابن والأب، يتغلب فيه الابن وينسخ أباه، ويحل محلّه في عرشه وفي عرسه.

تحضر حكاية أوديب اليونانية في مواجهة المقامة البشرية، ويحضر سوفوكل في مواجهة بديع الزمان الهمذاني. وهذا حضور ذهني تستدعيه ثقافة النص بوصفها فعلاً من أفعال القراءة والقارىء. ولكن المقابلة بين الحكايتين هي من باب مصادمة الإبداع بالإبداع فحسب.

وهنا سنقول إن حكاية بشر هي تنقيح ثقافي وإبداعي لحكاية أوديب. فالأمرد في المقامة يكتفي بهزيمة الأب وتحجيم مجده وغطرسته، ويقف دون قتله، كما أنه لا يتزوج من هي أمه، ولكنه يتزوج برضى والده من فتاة تحلّ له شرعاً وخلقاً. إنه ينسخ الأب مع الإبقاء عليه. ولذا فإنه لا يتسبّب بالطاعون على مدينته. وتظل المقامة نصّاً طاهراً ونظيفاً وتظل بيئة النص بيئة صحية زكية.

ولذا فإن المقامة تقوم على هدف دلالي نبيل تتحطم فيه السلطة والتسلط وينتصر فيه التقدم والتطور، ولكنه يظل محتفظاً بالأب بما إنه ماض وبما إنه سلطة، ويفلح في جعل هذا الماضي وهذه السلطة تتنازل لمصلحة الحاضر وتعطيه الحصان والحصان (بكسر الحاء وفتحها)، وتكون حركة الإملاء هنا ذات دلالة مجازية ونصوصية، فالكسر يعني انكسار السلطة، ويكون الفتح لهذا الآتي بوجه أمرد لم يتغّضن بعد. إنه الزمن الجديد ينبثق عن القديم من دون قتل ومن دون إثم. وذلك لأن النص كتب بدم حرّ، والذي مات كان موته حرّاً

فاستطاع الموت أن يكون حياة وإبداعاً يتجدّد في وجه أمرد يتلون بألوان البياض والسواد والحمرة حسب دواعي الحالة وشروطها، وحسب شروط الفعل المنبعث ومتطلباته. وينتصر الابن ولكن الأب لا يموت. ويقوم الماضي بمنحِ الحاضر أغلى ما بيده وأثمن ما يملك، فيترك له الحِصان، ويعطيه الحَصان.

المقامة البشرية

حدّثنا عيسى بن هشام قال:

كان بشر بن عوانة العبدي صعلوكاً. فأغار على ركب فيهم امرأة جميلة، فتزوج بها، وقال: ما رأيت كاليوم، فقالت:

أعجب بشراً حور في عيني
وساعد أبيض كاللجين
ودونه مسرح طرف العين
خمصانة ترفل في حجلين
أحسن من يمشي على رجلين
لو ضمّ بشر بينها وبيني
أدام هجري وأطال بيني
ولو يقيس زينها بزيني
لأسفر الصبح لذي عينين

قال بشر: ويحك من عنيتِ؟ فقالت: بنت عمّك فاطمة، فقال: أهي من الحسن بحيث وصفت؟ قالت: وأزيد وأكثر، فأنشأ يقول:

ويحك يا ذات الثنايا البيض
ما خلتني منك بمستعيض
فالآن إذ لوّحت بالتعريض
خلوت جوّاً فاصفري وبيضي

لا ضمّ جفناي على تغميض

ما لم أشل عرضي من الحضيض

فقالت:

كما خاطب في أمرها ألحا

وهي إليك ابنة عمّ لحّا

ثم أرسل إلى عمّه يخطب ابنته، ومنعه العم أمنيته، فآلى ألاّ يُرعيَ على أحد منهم إن لم يزوّجه ابنته، ثم كثرت مضرّاته فيهم، واتصلت معراته إليهم، فاجتمع رجال الحيّ إلى عمّه، وقالوا كفّ عنّا مجنونك، فقال: لا تلبسوني عاراً، وأمهلوني حتى أهلكه ببعض الحيل، فقالوا: أنت وذاك، ثم قال له عمه: إني آليت أن لا أزوج ابنتي هذه إلاّ ممّن يسوق إليها ألف ناقة مهراً، ولا أرضاها إلاّ من نوق خزاعة.

وغرض العمّ كان أن يسلك بشر الطريق بينه وبين خزاعة فيفترسه الأسد، لأن العرب قد كانت تحامت عن ذلك الطريق وكان فيه أسد يسمى داذا، وحيّة تدعى شجاعاً، يقول فيهما قائلهم:

أفتك من داذ ومن شجاع

إن يك داذ سيّد السباع

فإنها سيدة الأفاعي

ثم إنّ بشراً سلك ذلك الطريق، فما نصفه حتى لقي الأسد، وقمص مهره، فنزل وعقره، ثم اخترط سيفه إلى الأسد، واعترضه، وقطّه، ثم كتب بدم الأسد على قميصه إلى ابنة عمّه:

أفاطم لو شهدت ببطن خبت

وقد لاقى الهزبر أخاك بشرا

إذا لرأيت ليثاً زار ليثاً
هزبراً أغلبا لاقى هزبرا
تبهنس إذ تقاعس عنه مهري
محاذرة، فقلت: عقرت مهرا
أنل قدميّ ظهر الأرض، إنني
رأيت الأرض أثبت منك ظهرا
وقلت له وقد أبدى نصالا
محدّدة ووجها مكفهرّا
يكفكف غيلة إحدى يديه
ويبسط للوثوب عليّ أخرى
يدلّ بمخلب وبحدّ ناب
وباللحظات تحسبهنّ جمرا
وفي يمناي ماضي الحدّ أبقى
بمضربه قراع الموت أثرا
ألم يبلغك ما فعلت ظباه
بكاظمة غداة لقيت عمرا
وقلبي مثل قلبك ليس يخشى
مصاولة فكيف يخاف ذَعرا؟
وأنت تروم للأشبال قوتا
وأطلب لابنة الأعمام مَهرا
ففيم تسوم مثلي أن تولّى
ويجعل في يديك النفس قسرا؟
نصحتك فالتمس يا ليث غيري
طعاماً، إنّ لحمي كان مرّا

فلمّا ظنّ أنّ الغش نصحي
وخالفني كأني قلت هجرا
مشى ومشيت من أسدين راما
مراما كان إذ طلباه وعرا
هززت له الحسام فخلت أنّي
سللت به لدى الظلماء فجرا

وجدت له بجائشة أرته
بأن كَذَّبته ما منّته غدرا

وأطلقت المهنّد من يميني
فقدّ له من الأضلاع عشرا

فخرّ مجدّلاً بدم كأني
هدمت به بناء مشمخرّا

وقلت: يعزّ علي أني
قتلت مناسبي جلدا وفخرا

ولكن رمتَ شيئاً لم يرمه
سواك، فلم أطق يا ليث صبرا

تحاول أن تعلمني فرارا!
لعمر أبيك قد حاولت نكرا

فلا تجزع، فقد لاقيت حرّا
يحاذر أن يعاب، فمتّ حرّا

فإن تك قد قتلت فليس عارا
فقد لاقيت ذا طرفين حرّا

فلما بلغت الأبيات عمه ندم على ما منعه تزويجها، وخشي أن تغتاله الحيّة، فقام في أثره، وبلغه وقد ملكته سورة الحيّة، فلمّا رأى عمّه أخذته حميّة الجاهلية، فجعل يده في فم الحيّة وحكّم سيفه فيها، فقال:

بشر إلى المجد بعيد همّه
لمّا رآه بالعراء عمّه

قد ثكلته نفسه وأمّه
جاشت به جائشة تهمّه

قام إلى ابن للفلا يؤمّه
فغاب فيه يده وكمّه

ونفسه نفسي وسمّي سمّه

فلما قتل الحية قال عمّه: إني عرّضتك طمعاً في أمر قد ثنى الله عناني عنه، فارجع لأزوّجك ابنتي، فلما رجع جعل بشر يملأ فمه فخراً، حتى طلع أمرد كشقّ القمر على فرسه مدجّجاً في سلاحه فقال بشر: يا عمّ إني أسمع حسّ صيد، وخرج فإذا بغلام على قيد فقال: ثكلتك أمك يا بشر! أأن قتلت دودة وبهيمة تملأ ما ضغيك فخراً؟ أنت في أمان إن سلمت عمّك، فقال بشر: من أنت لا أم لك؟ قال: اليوم الأسود والموت الأحمر، فقال بشر: ثكلتك من سلحتك، فقال يا بشر: ومن سلحتك، وكرّ كل واحد منهما على صاحبه، فلم يتمكن بشر منه، وأمكن الغلام عشرون طعنة في كلية بشر، كلّما مسّه شبا السّنان حماه عن بدنه إبقاء عليه، ثم قال: يا بشر كيف ترى؟ أليس لو أردت لأطعمتك أنياب الرمح؟ ثم ألقى رمحه واستلّ سيفه فضرب بشراً عشرين ضربة بعرض السيف، ولم يتمكن بشر من واحدة، ثم

قال: يا بشر سلّم عمّك واذهب في أمان، قال: نعم، ولكن بشريطة أن تقول من أنت، فقال: أنا ابنك، فقال: يا سبحان الله ما قارنت عقيلة قطّ فأنّى لي هذه المنحة؟؟ فقال: أنا ابن المرأة التي دلّتك على ابنة عمّك، فقال بشر:

تلك العصا من هذه العصيّة
هل تلد الحيّة إلاّ الحيّة؟

وحلف لا ركب حصاناً، ولا تزوّج حصاناً. ثم زوّج ابنة عمّه لابنه.

فهرس المحتويات

المقدمة 5

القسم الأول: المشاكلة والاختلاف 11

الفصل الأول: مشكلة المعنى في النص الأدبي 13

الفصل الثاني: العمودية والنصوصية في النقد العربي 45

الفصل الثالث: المغسول والمعمّى 77

القسم الثاني: الشبيه والمختلف 105

الفصل الرابع: ما ترك الآخر للأول شيئاً 107

الفصل الخامس: القمر الأسود 147

كتب أخرى للمؤلف

1 ـ **الخطيئة والتكفير** ـ من البنيوية إلى التشريحية ـ دار سعاد الصباح (الطبعة الثالثة)، القاهرة/الكويت 1993.

2 ـ **تشريح النص** ـ مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة. دار الطليعة، بيروت 1987.

3 ـ **الصوت القديم الجديد** ـ بحث في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث ـ دار الأرض. الطبعة الثانية، الرياض 1991.

4 ـ **الموقف من الحداثة**، الرياض 1992 (الطبعة الثانية).

5 ـ **الكتابة ضد الكتابة**، دار الآداب، بيروت 1991.

6 ـ **ثقافة الأسئلة** ـ مقالات في النقد والنظرية، دار سعاد الصباح، (الطبعة الثانية)، 1993.

7 ـ **القصيدة والنص المضاد**. المركز الثقافي العربي. بيروت/الدار البيضاء 1994.

8 ـ **رحلة إلى جمهورية النظرية** ـ مقاربات لقراءة وجه أمريكا الثقافي، (معد للنشر).